К. ЧУКОВСКИЙ

РЕПИН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Воспоминания известного советского писателя К. Чуковского о Репине принадлежат к мемуарной литературе. Друг, биограф, редактор литературных трудов великого художника, Корней Иванович Чуковский имел возможность в последний период творчества Репина изо дня в день наблюдать его в быту, в работе, в общении с друзьями. Ярко предстает перед нами Репин — человек, общественный деятель, художник. Не менее интересны страницы, посвященные многочисленным посетителям и гостям знаменитой дачи в Куоккале, среди которых были Горький, Маяковский. Хлебников и многие другие.

- Чуковский К. Илья Репин
  -
  - I. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ — ВЕЛИКИЙ ГНЕВ
  - II. РЕПИН В БЫТУ
  - III. ЕГО УБЕЖДЕНИЯ
  - IV. РЕПИН ЗА РАБОТОЙ
  - V. ЕГО РЕАЛИЗМ. ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ
  - VI. «МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ»
  - VII. НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА НОРДМАН
  - VIII. «БРАТЬЯ ПО ИСКУССТВУ»
  - IX. РЕПИН В «ЧУКОККАЛЕ»
  - X. РЕПИН — ПИСАТЕЛЬ
  - ЗАКЛЮЧЕНИЕ
  - ПРИЛОЖЕНИЕ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14

- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58

- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102

- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146

- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190

- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220

Чуковский К. Илья Репин

И. Е. Репин. Автопортрет. 1878. ГРМ.

I. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ — ВЕЛИКИЙ ГНЕВ

Около полувека назад в дачном поселке Куоккале стоял неподалеку от станции деревянный домишко, над которым торчала нелепая башенка с разноцветными, наполовину разбитыми стеклами. Там, в башенке, лет шестьдесят назад находилось мое жилье, и лестница туда была очень крутая.

По этой-то крутой лестнице однажды, перед вечерними сумерками. легко, без одышки, взобрался ко мне пожилой человек — в первую минуту я принял его за посыльного — и подает мне письмо:

— Из Питера, от Ивана Ивановича…

И называет фамилию одного очень небольшого писателя (Ив. Ив. Лазаревского), который печатал в тогдашних газетах мелкие заметки об искусстве.

Я вскрываю конверт и читаю:

«Пользуясь любезностью Ильи Ефимовича Репина, который доставит Вам эту записку, спешу сообщить…»

Дальше я не читал. Мысль, что здесь, предо мною, в этой крохотной комнатке, создатель «Бурлаков», «Запорожцев», «Не ждали», «Ивана Грозного», «Крестного хода», привела меня в состояние крайней растерянности. Я стал усаживать его на свой единственный стул, но он сказал, что он только что с поезда, что ему нужно поскорее домой, и все же задержался на минуту, чтобы оглядеть мою скудную книжную полку.

Когда в Третьяковке или в Русском музее смотришь десятки и десятки картин, написанных репинской кистью, Репин кажется великаном. Самое количество этих картин поражает своей колоссальностью. И вот он стоит предо мною — небольшого роста, с улыбающимся, крепким, обветренным стариковским лицом, с прищуренным правым глазом, в черной шинельке с накидкой, в самых обыкновенных вязаных деревенских перчатках, и даже не перчатках, а варежках, вокруг усов у него топорщатся рыжеватые волосы, совсем простой, даже как будто застенчивый, будто и не знает, что он — Репин.

— Ах, вы и по-английски читаете! — сказал он, увидев на полке какую-то английскую книгу, и сказал таким уважительным голосом, словно умение читать на чужом языке было величайшей премудростью, недоступной обыкновенному смертному.

В этот памятный вечер я долго не мог успокоиться. Казалось невероятным, что знаменитый художник, самое имя которого для множества русских людей считалось в то время синонимом гения, может так легко и свободно, с такой обаятельной скромностью

сбросить с себя всю свою славу и, как равный к равному, взобраться на убогий чердак к безвестному юнцу-литератору.

После этого случайного знакомства я нередко встречал его то на почте, то в булочной, то в аптеке, то в лавке бакалейных товаров, носившей громкое название «Меркурий». И хотя Репин — все в той же простоватой шинельке и в тех же незатейливых варежках — всегда отвечал на мое приветствие со своей обычной ласковостью, я так смущался и робел, что ни разу не осмелился вступить с ним в беседу. Мне, провинциалу, с детства привыкшему связывать с его именем представление о бессмертных заслугах, было даже странно, что и в аптеке, и в булочной его ничем не выделяют из серой массы других покупателей, что говорливый приказчик «Меркурия», отпуская ему свой убогий товар, обращается к нему с теми же бойкими шуточками, что и ко всем остальным, и что никто не считает его появление в лавке событием.

Мне казалось диким, что, когда Репин проходит по куоккальской улице, никто даже не оглянется на него, не побежит вслед за ним: поздороваются и пройдут себе мимо. А начальник станции Бромс (или Брумс), наделенный от природы такой напыщенной важностью, которая присуща лишь тупицам, разговаривал с ним даже чуть-чуть свысока. И все это казалось мне очень обидным.

Зимняя Куоккала была совсем не похожа на летнюю. Летняя Куоккала, шумная, нарядная, пестрая, кишащая модными франтами, разноцветными дамскими зонтиками, мороженщиками, экипажами, цветами, детьми, вся исчезала с наступлением первых же заморозков и сразу превращалась в безлюдную, хмурую, всеми покинутую. Зимой можно было пройти ее всю, от станции до самого моря, и не встретить ни одного человека. На зиму все дачи заколачивались, и при них оставались одни только дворники, сонные, угрюмые люди, редко выбиравшиеся из своих тесных и душных берлог — хоть немного отгрести сугробы снега, доходившие порой до крыш, да покормить изголодавшихся хозяйских собак.

Репин жил в Куоккале и зимой и летом, так что всю долгую финскую зиму его Пенаты[1] оставались вдали от какого бы то ни было культурного общества, от литературы, науки и музыки. Летом среди его соседей бывали всегда и писатели, и артисты, и певцы, и художники, но зимой он жил, как в пустыне.

Только этим я и могу объяснить, что начиная с зимы 1908/09 года он стал все чаще и чаще бывать у меня (вместе со своей женой Натальей Борисовной) и нередко проводил на моей маленькой даче все свои воскресные досуги. В ту зиму я жил уже

несколько ближе к Пенатам. Ко мне по воскресеньям приезжали из Питера разные литературные люди, и не раз вокруг чайного стола затевались бурные, молодые — часто наивные — споры: о Пушкине, о Достоевском о журнальных новинках, а также о волновавших нас знаменитых писателях той довоенной эпохи — Куприне, Леониде Андрееве, Валерии Брюсове, Блоке. Часто читались стихи или отрывки из только что вышедших книг.

Репин любил эту атмосферу идейных интересов и волнений, она была с юности привычна ему.

Поэтому каждое воскресенье (если только у него не было экстренной надобности побывать в Петербурге) он часов в шесть или семь стучался ко мне в окно своей маленькой стариковской рукой (все в той же обтерханной варежке), и я, обрадованный, бежал встретить его на лестнице черного хода — парадный был по случаю морозов закрыт.

Часто Репин приносил с собой акварельные краски и, пристроившись на табурете, в сторонке, сосредоточенно работал кистями, изображая кого-нибудь из сидевших за чайным столом. Тогда же был написан им акварельный портрет моей покойной жены, хранящийся у меня до сих пор. Одним из любимейших наших занятий в то время было совместное чтение вслух, и часто случалось, что Репин часами работал под чтение «Дон-Кихота», или «Медного всадника», или «Калевалы», или русских былин. Все это время он держался со мной и моими домашними до такой степени просто и дружественно и мы так привыкли к нему, что мало-помалу совсем перестали ощущать его великой исторической личностью и он сделался для нас «Ильей Ефимычем», желанным гостем, любимым соседом.

Его невероятная скромность, его простота сказывались тогда на каждом шагу. Вообще за много лет моего знакомства с ним я не помню случая, чтобы он, разговаривая с кем бы то ни было, обнаружил хоть словом, хоть интонацией голоса свое превосходство. В толпе он постоянно стушевывался. Помню, он привел меня как-то в вегетарианскую столовку (в Петербурге, за Казанским собором). Там приходилось подолгу простаивать в очереди и за хлебом, и за посудой, и за какими-то жестяными талонами. Увидел его там один из моих знакомых студентов.

— Кто это с тобой? — спросил он.

И когда я ответил: «Репин», он отказался поверить и подбежал к Илье Ефимовичу с бесцеремонным вопросом:

— Правду говорят, что вы Репин?

Репин насупился и глуховато сказал:

— Нет, у меня другая фамилия.

Главными приманками в этой вегетарианской столовке были

гороховые котлеты, капуста, картошка. Обед из двух блюд стоил тридцать копеек. Среди студентов, приказчиков, мелких чиновников Илья Ефимович чувствовал себя своим человеком, и ему не хотелось, чтобы его выделяли из этой плебейской толпы.

Не то чтобы в каретах, но и на извозчиках ездил он редко, а все больше в трамвае или на конке. Очень много ходил пешком.

Сам убирал свою комнату, сам — покуда мог — топил печи, сам чистил свою палитру.

Ненавидел, чтобы ему угождали, и горе было тому человеку, кто пытался подать ему пальто!

Со своими учениками и вообще с молодыми чувствовал себя на равной ноге, по-товарищески. Как-то, году в двенадцатом, он предложил мне и художнику Бродскому совершить с ним экскурсию в Хельсинки, и хотя по возрасту мы годились ему в сыновья, а пожалуй, и внуки, но по юношеской неутомимой пытливости, по страсти, с которой он ненасытно впитывал в себя здания, музеи и памятники малознакомого города, он был моложе любого из нас. В национальной галерее «Атенеум» он провел целый день с утра до вечера, и кому же из посетителей, чинно бродивших по залам, могло прийти в голову, что этот экспансивный старик, восторженно жестикулирующий перед каким-то малозаметным холстом, — один из больших мастеров мирового искусства?

Вообще его бурная восторженность изумляла меня с первых же дней. Стоило посмотреть на него рядом с каким-нибудь второстепенным писателем, музыкантом, актером, чтобы понять, до какой степени была велика его жажда чрезмерно восхищаться людьми, их искусством, их творческой силой.

«Это гениальный поэт!», «Это гениальная натура!» — нередко восклицал он о всяких посредственностях. Странно было слышать с непривычки, как самозабвенно восхищается он такими художниками, которые по своему дарованию были значительно ниже его.

В разговоре с другим человеком, каким бы то ни было, особенно если это был новый знакомый, Репин, отстраняя себя, больше всего интересовался своим собеседником. И вообще слово «я» было очень редким в его словаре. Вежливость его в обращении со всеми часто казалась чрезмерной и на первых порах очень смущала меня. Когда выходишь, бывало, с ним из каких-нибудь дверей или ворот, он никогда не выйдет первым, но с самыми учтивыми жестами предоставит эту честь тебе.

Замечательно, что он был так мягок, смиренно-учтив, уважителен к людям лишь до тех пор, покуда дело не касалось заветных его убеждений.

Отстаивая свои убеждения, он всегда становился до грубости прям и высказывался в самой резкой, решительной форме.

Всем известно, как сердечно любил он знаменитого критика Владимира Васильевича Стасова, который по самым ранним вещам молодого художника угадал его великий талант. Но едва Репин разошелся со Стасовым в принципиальной оценке искусства, он написал ему такие слова:

«…Прошу не думать, что я к Вам подделываюсь, ищу опять Вашего общества — нисколько! Прошу Вас даже — я всегда Вам говорю правду в глаза — не докучать мне больше Вашими письмами. Надеюсь больше с Вами не увидеться никогда; незачем больше…

Искренно и глубоко уважающий Вас *И. Репин*»[2]

Спор у них со Стасовым шел о старинных художниках, к которым критик относился с закоренелой враждебностью. Репин при всем своем беспредельном уважении к Стасову был готов, не колеблясь, прервать всякие отношения с ним, лишь бы не отречься от того, что считал в это время истиной.

«…Повторяю Вам, что я ни в чем не извиняюсь перед Вами, — писал он Стасову в 1893 году, — ни от чего из своих слов не отрекаюсь, нисколько *не обещаю исправиться.* Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и Вас я люблю и уважаю по-прежнему, но заискивать не стану, хотя бы наше знакомство и прекратилось»[3].

Таков был Репин, когда дело шло о его убеждениях. Куда девались тогда его почтительные и робкие жесты, его жалобы на свою неполноценность, мизерность!

«Я затем только и пишу Вам это, — писал он Тархановой, — чтобы сказать всем своим друзьям: я умоляю их говорить мне только правду и за глаза и в глаза… И Вам сим объявляю: от меня пощады не ждите…».

Ей же о скульпторе Антокольском:

«…Дяденьке вашему я на поклон *не отвечаю*… Я более ему не верю и притворяться любезным не могу…»[4].

Мне он тоже не раз, когда дело касалось дорогих ему мыслей, писал очень резко и жестко.

Как-то мы были с ним в Русском музее, и я, проходя теми залами, где висели картины Крамского, бестактно сказал что-то, вроде того, что куда же Крамскому до Репина.

Он посмотрел на меня с уничтожающей ненавистью, убежал в другой угол и всю дорогу домой — мы ехали вместе в поезде — казнил меня сердитым молчанием.

Когда же я позволил себе через несколько лет вновь

отозваться без достаточной симпатии о каком-то произведении Крамского, Репин обрушился на меня с такими упреками:

«О Крамском — Вы по*верхностно неправы*… И о большой его *идее* Вы судите без света в душе… Там надо глубоко уважать колоссальный труд — *Мастера!*.. И нельзя ковырять с кондачка явление, где *ухлопаны годы* глубоких усилий…»[5]

Темперамент у него был воистину репинский. Из его писем мы знаем, что однажды во время заседания в Академии художеств он чуть не запустил в пейзажиста Куинджи чернильницей. И сколько в этих письмах восклицательных знаков! Не довольствуясь одним, он ставил их по три, по четыре подряд. Одна из статей в его книге так и называется: «Мои восторги», и вот, например, в каких выражениях он пишет о своих музыкальных восторгах:

«Хотелось скакать, кричать, смеяться и плакать, безумно катаясь по дороге… О, музыка! она всегда проникала меня до костей».

В таком же темпераментном стиле он описывает восторг своей первой любви:

«Я был влюблен до корней волос и пламенел от страсти и стыда», «Огонь внутри сжигал меня… Остолбенев, я горел и задыхался».

Чаще всего его пылкая страсть проявлялась в чрезмерности похвал.

Вот, например, характерные отрывки из его писем ко мне, главным образом по поводу мелких, давно забытых газетно-журнальных статей:

«Радуюсь Вашей феноменальной прозорливости…»

«Вы неисчерпаемы, как гениальный человек…»

«Если бы я был красивой, молодой женщиной, я бы бросился Вам на шею и целовал бы до бесчувствия!..»

«Вы человек такой сверхъестественной красоты и таланта; Вы так щедро разливаетесь ароматным *медом…*» [6].

Я привожу эти похвалы без смущения: знаю, что, когда будут собраны тысячи репинских писем к тысячам разных людей, большинство его адресатов окажутся «людьми сверхъестественной красоты и таланта»[7].

Привести его в восторг было нетрудно. Когда я в качестве редактора его мемуаров расположил написанные им отдельные статьи в определенном порядке, то есть сделал в высшей степени ординарную вещь, не требующую никаких специальных умений, он прислал мне такое письмо:

«Восхищаюсь вашей перетасовкой — мне бы никогда не додуматься (?!) до такого сопоставления, этой

последовательности рассказиков — ясности, с какой они будут оттенять читателям куншты, — спасибо, спасибо! Я знаю, это плод большого мастера».

Все его восторги были искренни, хотя людям, не знавшим Репина, в них чудилась порой аффектация.

Признаюсь, поначалу и я считал его похвалы подогретыми. Прошло немало времени, прежде чем я мог убедиться, что в каждом своем восклицании Репин был предельно искренен.

Открылась в Петербурге выставка «левых» иностранных художников под названием «Салон Издебского». Этот Издебский, человек разбитной и учтивый, в очень туго накрахмаленной манишке, был у Репина в Финляндии, пригласил его на вернисаж своей выставки. Репин кланялся, благодарил, провожал его до ворот и еще раз кланялся и прижимал руки к сердцу. В назначенное время Илья Ефимович приехал на выставку. Издебский, сверкая манишкой, встретил его на лестнице и стал рассыпаться в любезностях, и Репин снова кланялся, прижимая руки к сердцу, и говорил ему приятные слова.

А потом вошел в залу, шагнул к одной картине, к другой и закричал на всю выставку:

— Сволочь!

И затопал ногами и стал делать такие движения, будто хотел истребить все кругом.

Издебский было разлетелся к нему, но Репин в исступлении гнева мог выкрикивать только такие слова, как «карлик», «лакейская манишка», «мазила», «холуй», и эти слова сдунули Издебского, как буря букашку.

О таких приступах гнева можно говорить все что угодно, но ни притворства, ни фальши в них не было.

Помню, у меня на террасе во время мирного чаепития Репин в присутствии художников Сергея Судейкина и Бориса Григорьева заспорил с футуристами Пуни и Кульбиным об одном ненавистном ему живописце и все порывался в ослеплении гнева схватить руками жаркий самовар. Я несколько раз отводил его руки, а он тянулся к самовару опять и опять и даже ударил меня по руке, а потом всхлипнул и, не прощаясь ни с кем, выбежал без шляпы из комнаты. Выбежал на берег моря и, когда я кинулся его догонять, отмахнулся от меня с отвращением, словно я и был ненавистный ему живописец.

О таких приступах безумного гнева вспоминает он сам в своей книге. Ему было лет пятнадцать-шестнадцать, когда какой-то верзила Овчинников, горячий поклонник его дарования, взял у него без спросу его автопортрет и понес показывать каким-то знакомым.

Репин помчался за ним. «Я, клокочущий негодованием, не отвечая на приветствия милых барышень, быстро, решительно вырываю портрет у Алкида и трясущимися руками разрываю его на мелкие части.

Это, — продолжает он, — вышло так отвратительно, что я сам не в состоянии был дальше ничего ни видеть, ни слышать»[8].

Так же гневлив был он в старости.

Издатель Сытин приобрел у него книгу мемуаров «Далекое близкое», приобрел очень дешево, но потом устыдился и решил немного прибавить. Эту прибавку должен был передать ему я. При деньгах была такая записка: «Ознакомившись с вашим прекрасным трудом, мы считаем приятным долгом препроводить вам дополнительно вознаграждение в сумме 500 рублей».

Эта скаредная щедрость издателя оскорбила Илью Ефимовича.

Он выхватил у меня деньги, скомкал их, швырнул на пол и начал топтать.

— Бездарность! — кричал он. — Бородка!.. Сапоги бутылками! Вот, вот, вот!..

Насилу вырвал я у него из-под ног надорванную, смятую бумажку.

Слово «бездарность» было самым страшным ругательством в его устах; он произносил это слово с такой безысходной тоской, словно бездарность людей была для него личной обидой.

Вообще если у него была большая способность преувеличенно восхищаться людьми, то такая же способность была у него ненавидеть и гневаться. «Философка! — кричал он о Философове. — Сошка! Куриная головка на ходулях!»

Философова и Бенуа, этих двух представителей «Мира искусства», он ненавидел свирепо, и когда в день смерти Толстого фотограф Булла снял его с номером «Речи» в руках, которая вышла тогда в траурной рамке, он запретил выставлять этот снимок, потому что ненавистный ему Философов состоял сотрудником «Речи».

В иных случаях, когда дело касалось искусства, его негодование доходило до такого накала, что близкие люди нередко боялись, как бы приступы гнева не оказались губительными для него самого.

Один такой случай запомнился мне с особой отчетливостью.

Это произошло в одну из репинских сред, когда Пенаты были гостеприимно открыты для всех посетителей.

Среда была для Ильи Ефимовича торжественным днем. Вскоре после часу прекращал он работу, чистил палитру, надевал праздничный, чаще всего светло-серый костюм и выходил в сад

побродить в одиночестве до приезда петербургских гостей.

Сад был полон причуд и сюрпризов: башенки, мостики, лабиринты, беседки (или, как он почему-то называл их, киоски). Здесь был «Храм Изиды» в полуегипетском стиле. Была «Башня Шехерезады» — на холме у забора, разноцветная, словно игрушечная. Было «Озеро свободы» и «Скала Прометея».

Всюду чувствовался напыщенный и деспотический вкус жены Репина, хозяйки Пенатов, Натальи Борисовны Нордман.

У «Храма Изиды» в качестве природных орнаментов были поставлены широко разветвленные корни вывороченных бурей деревьев. Репин собственноручно покрыл эти корни смолой, и они стали очень красивы (особенно в зимнее время, на фоне снегов). Рядом с ними громоздились гранитные глыбы, неизбежные в финляндских садах.

Как и всякий великий труженик, Репин умел отдыхать. В совершенстве владел он искусством в любое время усилием воли отрешаться от забот и тревог.

В этот яркий июльский день, когда, переходя из аллеи в аллею, вдоволь насладившись и белыми китайскими розами, и флоксами, и зарослями оранжевых лилий, постояв у тихого пруда, на берегу которого вечно играли в индейцев его насупленные внуки Гай и Дий, одетые как девочки (с косичками!), он приблизился наконец к гордости своего сада — к абиссинскому колодцу; из глубины колодца ночью и днем била ледяная вода. У колодца стояла скамейка, на которой Репин любил отдыхать под успокоительное журчание фонтана.

Но сегодня на этой скамейке он увидел троих незнакомцев, очень нарядных и важных. Можно было догадаться по их лицам, что они уже давно поджидают его. К немалому моему изумлению, все трое были совсем одинаковы. Чугунно-монументальные, томные, сонные, с тяжелыми брелоками на больших животах и с чудесными волнистыми усами, они были схожи, как братья, но смотрели друг на друга, как враги. В руках у них были какие-то рулоны, альбомы и папки.

Я знал эту породу людей. Они нередко бывали в Пенатах, праздные и зажиточные петербургские жители, владельцы домов и заводов, занимавшиеся коллекционерством картин.

Очевидно, каждый из них приобрел по случаю какой-нибудь холст, якобы написанный Репиным, и теперь хочет показать свою покупку художнику, чтобы он подтвердил свое авторство.

Илья Ефимович торопливо подходит к тяжеловесным гостям. Ему не терпится увидеть поскорее, что же такое они принесли. Он всегда был страшно любопытен ко всяким произведениям искусства. Гости не спеша распаковывают привезенные ими

покупки. Холсты расстилаются у его ног на траве. Тут и запорожец с голубыми усами, и бурлак на фиолетовом фоне, и Лев Толстой, перерисованный с убогой открытки. Безграмотные, вульгарные копии, но на каждой подпись знаменитого мастера, в совершенстве воспроизводящая репинский почерк.

Каждая из этих фальшивок — для Репина удар кулаком. Он хватается за сердце и стонет словно от физической боли. Ему кажется непоправимым несчастьем, что на свете существуют такие темные люди, которым эта наглая мазня может казаться искусством.

Жизнь сразу теряет для него привлекательность. Самое предположение этих людей, что он может быть автором подобных уродств, представляется ему оскорбительным.

— Ирокезы! — кричит он. — Троглодиты! Скотинины!

Он всхлипывает и рвется вперед — растоптать этот малеванный хлам, разостланный у его ног на траве.

Посетители смотрят на него с надменной почтительностью, ни на миг не теряя своей петербургской благовоспитанной чинности. Один из них, самый импозантный и грузный, аккуратно упаковывая своего запорожца, заявляет вполголоса с непоколебимой уверенностью, что, право же, это «подлинный Репин» и «вы, Илья Ефимович, напрасно отказываетесь от такого первоклассного холста».

Репин бледнеет от ужаса, и мне стоит большого труда увести его в чащу сиреней, подальше от этих людей.

Такие бури повторялись часто и всегда на том же самом месте. Мы даже прозвали эту скамью у колодца «скамьей великого гнева». Так как на произведения Репина всегда был усиленный спрос и каждому самому мелкому коллекционеру хотелось иметь у себя «что-нибудь репинское», ловкие маклаки и торговцы пустили в продажу несметное множество более или менее искусных подделок, где репинский размашистый мазок был по-дилетантски утрирован.

Репин никогда не мог привыкнуть к существованию этих подделок, и всякий раз они вызывали у него ярость.

Насколько я помню, гнев никогда не возбуждался в нем личной обидой. Но всякий раз, когда ему, бывало, почудится, что кто-нибудь так или иначе оскорбляет искусство, он готов был своими руками истребить ненавистных ему святотатцев.

В то же лето у того же колодца он чуть не изгнал из Пенатов одну назойливую и скудоумную женщину, которая привела к нему своего семилетнего сына в качестве жаждущего его похвал вундеркинда. Вундеркинд был угрюмый мальчишка, одетый, несмотря на жару, в бархатный, золотистого цвета костюм. Мать в

разговоре со мной объявила его «будущим Репиным». Звали его Эдя Рубинштейн. Все искусство этого несчастного заключалось в том, что он умел рисовать десятки раз, не глядя на бумагу, по заученным, очень элементарным шаблонам одни и те же контуры зверей — тигра, верблюда, обезьяны, слона. Едва только к скамейке приблизился Репин, женщина жестом профессионального фокусника развернула перед сыном широкий альбом, и тот привычной рукой очень ловко и быстро изобразил эту четверку зверей. И сейчас же, без передышки, стал рисовать их опять и опять, словно узор на обоях, так что, не успели мы оглянуться — вся бумага оказалась усеянной множеством совершенно одинаковых тигров, одинаковых слонов и т. д.

Шаблонная механичность этой бездушной работы вызвала в Репине злую тоску. В искусстве ценились им больше всего живое, творческое отношение к натуре, темпераментность, взволнованность, а эти однообразные изделия вундеркинда-ремесленника казались ему оскорблением искусства. Мать «будущего Репина» победоносно глядела на всех, ожидая славословий и восторгов.

И вдруг Илья Ефимович страдальческим голосом негромко сказал ей:

— Убийца.

И с такой тоскливой ненавистью посмотрел на нее, словно руки у нее были в крови…

Женщина мгновенно превратилась в разъяренную крысу, и мне насилу удалось увести ее прочь.

Мнения Репина о разных людях, вещах и событиях порой очень круто изменялись, но, каковы бы они ни были, он вкладывал в них всю свою искренность. Даже такое, казалось бы, обычное дело, как изменение первоначальной оценки творческой личности того или иного художника, вызывало в душе у Репина бури и страсти.

Характерна, например, история его отношений к финскому художнику Аксели Галлен-Каллела. Он долго не признавал его большого таланта и резко порицал его в печати.

«Это образчик одичалости художника, — писал он о Галлен-Каллела в одной из своих давнишних статей. — Его идеи — бред сумасшедшего, его искусство близко каракулям дикаря».

Но через тридцать лет написал мне о том же художнике большое покаянное письмо:

«…Я теперь без конца каюсь за все свои глупости, которые возникали всегда — да и теперь, часто на почве моего дикого воспитания — необузданного характера… И вот… *Аксель Галлена* я увидел впервые (то есть его работы) на выставке в Москве в

1881 году. А был я преисполнен *ненавистью к декадентству;* оно меня раздражало… как самые нелепые, фальшивые звуки во время какого-нибудь *великого концерта*… (вдруг какой-нибудь олух возьмет дубину и по стеклам начнет выколачивать в патетических местах…). И вот я, в этаком настроении, наткнулся на вещи Галлена в Москве… А эти вещи были вполне художественные… И он, как истинный и громадный талант, не мог кривляться… И этим не кончилось: в „Мире искусства“, когда я писал о *Галлене,* я даже не представлял хорошо его трудов — так, по старой памяти… А потом, будучи в Гельсингфорсе, я познакомился с его работами… и… готов был провалиться сквозь землю… Это *превосходный художник, серьезен и безукоризнен по отношению к форме.* Судите теперь: есть отчего, *проснувшись часа в два ночи, уже не уснуть до утра — в муках клеветника* на истинный талант… Ах, если бы вы знали, *сколько у меня на совести таких пассажей!!!»* [9]

II. РЕПИН В БЫТУ

Другой столь же заметной чертой его личности была неутомимая пытливость. Стоило очутиться в Пенатах какому-нибудь астроному, механику, химику — и Репин весь вечер, не отходя от него, забрасывал его множеством жадных вопросов и почтительно слушал его ученую речь. Путешественников расспрашивал об их путешествиях, хирургов об их операциях. При мне академик Бехтерев излагал в Пенатах теорию гипнотизма, и нужно было видеть, с каким упоением слушал его лекцию Репин. Каждую свободную минуту он старался учиться, приобретать новые и новые знания. На восьмидесятом году своей жизни снова взялся за французский язык, который изучал когда-то в юности. Впрочем, отчасти это произошло оттого, что он романтически влюбился в соседку-француженку, ибо, подобно Гёте, подобно нашим Фету и Тютчеву, был и в старости влюбчив, как юноша.

Школа не дала ему тысячной доли тех знаний, которыми он обладал. Невозможно понять, как умудрялся он выкраивать время для слушания лекций и чтения книг.

Еще в семидесятых годах Стасов писал Льву Толстому: «Репин всех умнее и образованнее всех наших художников» [10].

Как-то, возвращаясь с ним из Питера в звездную ночь, я был удивлен его неожиданным знанием небесных светил. Он называл все созвездия и приветствовал их, как старых друзей. Оказалось, что еще в восьмидесятых годах он проштудировал «Беседы по астрономии» Фламмариона и многое запомнил на всю жизнь.

Бывало: в Куоккале вьюга, ветер с моря наметает сугробы. Репин, слабый семидесятилетний старик, после целого дня колоссальной работы упрямо шагает на станцию, изнемогая под тяжестью шубы, облепленной мокрым снегом.

Пройдя три километра в гору, он покупает в кассе железнодорожный билет и долго ждет запоздавшего поезда.

— Куда вы?

— На лекцию, — отвечает он с неожиданной бодростью своим мажорным, юношеским басом. — Сегодня в зале Павловой лекция о Древнем Египте.

Ради того чтобы послушать о Древнем Египте, он истратит четыре часа на дорогу (туда и обратно), вытерпит жестокую давку в трамвае и вернется домой во втором часу ночи.

Его тяга к науке была так велика, что уже знаменитым художником он задумал поступить в университет в качестве простого вольнослушателя. Но это оказалось невозможным из-за тогдашних университетских порядков.

«Здесь (в Москве. — *К. Ч.)* я было хотел поступить в университет… — писал он Стасову 20 октября 1881 года, — но там, начиная с Тихонравова, ректора, оказались такие чинодралы, держиморды, что я, потратив две недели на хождение в их канцелярию, наконец плюнул, взял обратно документы и проклял этот провинциальный вертеп подьячих. Легче получить аудиенцию у императора, чем удостоиться быть принятым ректором университета!!» [11]

Такое страстное было у него любопытство ко всякому знанию, к науке. «Ах, как я люблю ученых!.. — восклицает он в своих воспоминаниях. — На меня лично в глуши, где нет образованных людей, нападает безнадежная тоска… Тоска по умным, по ученым лицам» [12].

Благоговейно произносил он имена Менделеева, Павлова, Костомарова, Тарханова, Бехтерева, с которыми был дружески близок, и глубоко презирал тех художников, которые до старости остаются невеждами.

Я любил читать ему вслух. Он слушал всеми порами, не пропуская ни одной запятой, вскрикивая в особенно горячих местах.

На все обращенные к нему письма (от кого бы то ни было) Репин считал своим долгом ответить, тратя на это по нескольку часов каждый день. Страстно любил разговоры на литературные и научные темы. Зато всякая обывательская болтовня о болезнях и дрязгах, о квартирах, покупках и тряпках была для него так отвратительна, что он больше пяти минут не выдерживал, сердито вынимал из жилетного кармана часы (на цепочке, старинные, с крышкой) и, заявив, что у него неотложное дело, убегал без оглядки домой, несмотря на все протесты и просьбы собравшихся.

Чтение книг и журналов было его ежедневной привычкой. Каждую книгу он воспринимал как событие и разнообразием литературных своих интересов превосходил Даже профессиональных писателей. Это разнообразие сказалось во многих его письмах ко мне. «Перечитываю Короленко, — писал он мне на восемьдесят третьем году жизни. — Какая гениальная вещь его *„Тени“*. Я удивлен, поражен и никогда не мог представить себе, откуда у него такие знания греков и *так* универсально! Ах, что за вещь!.. *(Сократ,* Олимп, граждане Эллады!) Удивительно, непостижимо. Как мог он так близко подойти к святая святых язычества?.. Такие живые портреты; нет, это выше всяких портретов, — это живая жизнь олимпийцев… А его же мелкие жанры! Вот откуда вышел Горький. А помните наши сеансы здесь? — Он образец скромности и правды» [13].

И вот отрывок из другого письма:

«На днях Юра дал мне на прочтение „Врубеля“ Грабаря. Не ожидал! Прекрасная вещь — умно, интересно и даже с художественностью написано. Браво, Грабарь! И Врубеля мне стало еще жальче и еще жальче. Задастся же вдруг природа обрушиться на такого истинного художника!!! Ах, что это было за бедствие — вся жизнь этого многострадальца!! Слов нет выразить… И какие есть перлы его гениального таланта!»[14]

И в третьем письме:

«А я принялся читать Луначарского и удивлен, за что его ругают?! А у него очень много интересного в „Критических этюдах“, особенно о Горьком… Вообще у него очень много хорошего и большая смелость и оригинальность в мыслях. Вообще в новой литературе теперь так много талантливости, совсем неожиданно… Да, Россия еще жива!»[15]

И в более позднем письме:

«Есть чудо! Это чудо прислал мне Дмитрий Иванович Яворницкий… „Две поездки в Запорожскую Сечь Яценко-Зеленского, монаха Полтавского монастыря в 1750–1751 годах“. Выпишите скорее эту брошюру… Это такой шедевр литературного искусства! Этот монах Яценко уже почти 200 лет назад был экспрессионистом в нашей литературе, и его книжку прочтете не отрываясь. Его небезукоризненная грамота екатерининского времени с невероятной живостью рисует Запорожье… Уверен, что Вы, как и я (старый дид), будете танцевать от радости — от писания Яценко-Зеленского» [16].

Здесь, в этих случайных отрывках, — диапазон его литературных интересов: Луначарский — и старинный монах, характеристика Сократа — и Врубеля.

Рецензия о «Двух поездках в Запорожскую Сечь» была написана им на восемьдесят четвертом году его жизни.

Из советских писателей он крепко полюбил Леонида Леонова, с книгами которого познакомил его известный пейзажист Остроухов. «Это большой талант, — писал он в 1924 году. — Его действительно народный язык так и захватывает!»

Неизменно восхищался Сергеевым-Ценским — его «Приставом Дерябиным», «Движениями», «Валей». По поводу «Вали» он писал мне в середине двадцатых годов:

«Радуюсь за Ценского: „Валя“ — превосходная книга». «Ах, Сергеев-Ценский! Пожалуйста, будете писать, черкните ему, что я его люблю и *все больше* жалею, что не написал с него портрета: грива Авессалома, лицо казака — чудо!.. Привет, привет ему самый дружеский! Успехов! Богатства!» [17]

Читал и перечитывал «Владыку» Тренева. Интересовался

творчеством Ольги Форш, особенно ее книгой о П. П. Чистякове. «Очень желаю иметь книгу Ольги Форш, нельзя ли ее добыть?» — писал он мне.

Мне уже случалось рассказывать, как страстно любил он поэзию. Вот отрывок из его письма ко мне о Некрасове:

«Некрасова читать вслух *народу* — большое удовольствие. Народ… знает русский язык и смакует его и понимает все остроты, юмор и тонкие намеки. Например, „Кому на Руси жить хорошо“… Какая певучесть!.. Но, конечно, надо же уметь хорошо читать, тоже обязательно знание языка… Народ язык *блюдет органически:* засмеет и презирает *невежд языка.* Вы знаете, я часто читал и здесь [Некрасова] и люблю это пение: язык кованый, стильный, широкий, требует широких легких.

В детстве я Некрасова *не знал,* тогда он еще *в Украину* не доходил. По крайней мере [к] поселянам…

В юности, только в Петербурге, я знакомился с его стихами… и лучшими стихами Некрасова считал всегда „Рыцаря на час“. Брат мой всю эту превосходную поэму знал наизусть и часто читал мне, даже на прогулках, бывало („по той дорожке в Козьи рожки“), на Самарской Луке.

Странно, никто не поверит, но „Парадный подъезд“, где [изображены] „Бурлаки“, я узнал, уже написавши „Бурлаков“. Уже товарищи стыдили, как это я не читал „Бурлаков“ Некрасова. Бывает?

И я тогда уже критиковал Некрасова: разве может бурлак *петь на ходу,* под лямкой?! Ведь лямка тянет назад: того и гляди — оступишься или на корни споткнешься. А главное: у них всегда лица злые, бледные: его глаз не выдержишь, отвернешься, — никакого расположения петь у них я не встречал; даже в праздники, даже вечером перед кострами с котелком угрюмость и злоба заедала их» [18].

Люди, знавшие Репина недостаточно близко, считали его скупым. Действительно, он тратил на себя очень мало, но зато был щедр для других: артистам Малого театра подарил портрет М. С. Щепкина, в пользу голодающих пожертвовал свою картину «Николай Мирликийский» (1891), дал родному городу Чугуеву изрядную сумму на устройство абиссинского колодца и т. д. и т. д. и т. д.

Его щедрость я имел случай испытать на себе. В тринадцатом году — или несколько позже — он купил на мое имя ту дачу, в которой я жил тогда (наискосок от Пенатов), перестроил ее всю, от основания до крыши, причем сам приходил наблюдать, как работают плотники, и сам руководил их работой. Уже по тому изумлению, с которым он встречал меня в позднейшие годы

всякий раз, когда я приходил возвращать ему долг (а я выплачивал свой долг по частям), можно было видеть, что, покупая мне дачу, он не ждал возвращения затраченных денег.

Познакомившись в Куоккале с одним высланным из Петербурга литератором, который очень нуждался, он дал мне новенькую сторублевку и сказал:

— Передайте ему, Мундштуку… Скажите, что аванс из редакции.

Литератор назывался у нас Мундштуком, так как от долгого курения пропах никотином, и если он дожил до нашего времени, то исключительно благодаря «редакционным авансам», которые в то время выдавал ему Репин.

Но попрошаек и нищих Репин ненавидел ненавистью труженика и с омерзением гнал от себя.

Всякую физическую работу уважал чрезвычайно и, когда у него в саду бурили абиссинский колодец, громко восхищался латышами-бурильщиками и сердился, почему и мы не восхищаемся ими. И покуда у него хватало силы, ежедневно работал в Пенатах лопатой, пилой, топором.

Получив перевязанный бечевой пакет, не торопился резать бечевку ножом, но медленно и терпеливо разматывал, чтобы сохранить ее в целости. Здесь сказывалось его уважение к труду тех людей, что смастерили бечевку.

Не позволял себе никаких сколько-нибудь значительных трат и в этом отношении доходил до чудачества: узнав, например, что билеты в петербургских трамваях стоят по утрам пятачок, а не гривенник, старался приезжать в Петербург спозаранку, чтобы сберечь пятачок.

И хотя был горячим любителем дорогого китайского чая, довольствовался ежедневно дешевым, а хороший заваривал только по торжественным дням для гостей.

Когда врачи посоветовали ему пригласить массажистку, он сказал: «Я знаю анатомию не хуже ее!» — и сам делал себе назначенный врачами массаж. И дочери своей Вере писал:

«Ты возьми на один сеанс массажистку, заметь ее приемы и делай сама себе массаж на ночь, лежа в постели. Я делаю себе массаж живота: это очень необходимо и полезно даже для моей руки, которая этим активным способом поддерживается годной к работе»[19].

Спал он всегда на воздухе у себя на балконе, под высоким стеклянным навесом, даже в январе и в феврале.

С благодарностью он всегда вспоминал знакомого студента-москвича, который посоветовал ему еще в конце семидесятых годов спать при открытых окнах. Студент был медик и

проповедовал сон на морозе как могучее целебное средство чуть не от всех болезней. А так как у Ильи Ефимовича всегда была тяга к нарушению многолетних закостенелых житейских традиций, он тотчас же пылко уверовал в проповедь юного медика и решил обратить в свою новую веру возможно большее количество людей, чтобы спасти их от ядовитого воздуха удушливой спальни.

Его дети и через тридцать лет не могли удержаться от дрожи, вспоминая, как в жестокую стужу Илья Ефимович заставлял всю семью спать вместе с ним на морозе. Для них сшили длинные — заячьего меха — мешки, и они должны были каждый вечер отправляться на ночь в «холодную»: так называлась комната с раскрытыми окнами.

«В „холодной“, — вспоминала его дочь, — спали и папа и мама, и наутро, если было холодно, у папы замерзали усы, а снежок сыпался в окно, прямо на лицо!» [20]

Зато когда Репину приходилось ночевать в помещении с закрытыми окнами, он чувствовал себя истинным мучеником. В натопленном вагоне, в купе, он не мог заснуть ни на минуту. В московской гостинице «Княжий двор» он, к ужасу ее администрации, распахнул в одну холодную осеннюю ночь в своем номере замазанные на зиму окна. И Василия Ивановича Сурикова, жившего в этой же гостинице, подговаривал к такому же поступку.

Спанье на морозе приносило ему несомненную пользу. Он так приучил себя к холоду, что почти не знал ни бронхитов, ни гриппов, и до семидесяти лет у него на щеках все еще сохранялся румянец.

Вообще в те годы он производил впечатление очень здорового. У него была отличная наследственность (отец дожил до девяностолетнего возраста), и, кроме того, труженическая, спартанская жизнь смолоду закалила его.

А если и случалось ему заболеть, он (даже в семьдесят лет) отказывался ложиться в постель. Заметив однажды, что его бьет лихорадка, я сбегал через дорогу домой и принес ему в мастерскую термометр.

Он с раздражением отвел мою руку. Оказалось, что «все эти градусники» в его глазах «баловство, придуманное для оправдания бездельников».

— И откуда вы знаете, — сказал он сердито, — может, при градусах мне работается лучше всего!

И покуда не одряхлел окончательно, все болезни переносил на ногах, не желая ни на один день расставаться с холстами и красками.

Как уже сказано выше, в его Пенатах каждую среду ворота

были широко раскрыты для всех. Каждый желающий мог прийти в этот день к нему в гости после трех часов, и почти каждого угощал он обедом.

Обеды в Пенатах были особенные, и о них одно время желтая петербургская пресса кричала гораздо больше, чем о репинских картинах: то были пресловутые «обеды из сена».

Жена Репина, Наталья Борисовна Нордман-Северова, ярая пропагандистка вегетарианской еды, угощала не только его, но и всех его гостей каким-то наваром из трав. Эти-то супы из сена приобрели большую популярность в обывательских массах. Многие приезжали к Репину не столько для того, чтобы побывать у него в мастерской, сколько для того, чтобы отведать его знаменитое «сено». Помню, как Дорошевич, князь Барятинский и артистка Яворская привезли с собой в Пенаты ветчину и тайно от Репина ели ее тотчас же после обеда, хотя репинские обеды были и обильны и сытны.

Такой же газетной сенсацией был и репинский «круглый стол». Стол был демократический: его средняя часть вращалась на железном винте, и таким образом каждый без помощи слуг мог достать себе любое блюдо — моченые яблоки, соленые огурцы, помидоры, баклажаны, вареную картошку, «куропатку из репы» и тому подобную снедь.

Так как к Репину каждую среду могли приезжать и князья, и рабочие, и миллионеры, и нищие, он, чтобы не было местничества, предлагал гостям жребий, где кому сидеть за этим круглым столом, и часто бывало, что рядом с Репиным сидел землекоп-белорус, а вдали — какой-нибудь знаменитый ученый. Домашняя работница обедала вместе с хозяевами.

В одном из своих писем ко мне он с добрым чувством вспоминает те публичные лекции, те праздники, елки и танцы, которые устраивались одно время в Пенатах для местных дворников, садовников, кухарок, прачек, маляров, а также для их детворы.

В зимние вечера все эти люди собирались в Пенатах, и я часто по предложению Репина читал им вслух «Старосветских помещиков» или «Кому на Руси жить хорошо», а Репин усаживался где-нибудь сбоку с альбомом и зарисовывал слушателей.

Аккуратен он был во всем до педантизма. Если брал у вас взаймы, скажем, восемь копеек, шагал потом по лужам три версты, чтобы отдать этот долг.

И еще была у него привычка: никогда не опаздывать. На всякие заседания, вернисажи, публичные лекции являлся даже чересчур аккуратно, секунда в секунду, и в безалаберном

тогдашнем быту это нередко казалось чудачеством. Помню, через год после смерти Л. Н. Толстого, в ноябре 1911 года, в Петербургской консерватории был устроен торжественный вечер воспоминаний о великом писателе. В числе участников был указан на афише Репин. Судя по этой афише, вечер должен был начаться ровно в восемь, но все понимали, что начнется он не раньше половины десятого. Однако Репин был и здесь пунктуальнее всех. Мы выехали с ним из Куоккалы в шесть часов, даже несколько раньше. Ехали от Финляндского вокзала трамваем, который, согласно маршруту, кружил по всему городу и заезжал по дороге даже на Васильевский остров. Репин то и дело смотрел на часы и на каком-то мосту стал уговаривать вагоновожатого, не может ли он ехать скорее, «так как мы очень торопимся».

Приехали ровно к восьми.

В консерватории еще никого не было. Впереди сидел только какой-то поп или дьякон, да на хорах было несколько студентов. Репин посмотрел на часы и ринулся на кафедру — читать. Напрасно говорили ему, что зал еще пуст, что нужно же иметь сострадание к публике, которую издавна приучили запаздывать (причем многие придут главным образом, чтобы послушать его), он неумолимо показывал на часы, и нам стоило немалых усилий задержать его в артистической хоть на четверть часа.

III. ЕГО УБЕЖДЕНИЯ

Насколько я знаю, в литературе до сих пор не было сведений об одной из картин, которую издавна мечтал написать Илья Ефимович.

Картина эта — «Казнь Чернышевского». Как известно, в 1864 году царское правительство подвергло Н. Г. Чернышевского оскорбительному обряду «гражданской казни». На Мытнинской площади в Петербурге палачи возвели его на эшафот, привязали цепями к столбу и сломали у него над головой шпагу. Узнав об этой казни, Герцен тогда же с негодованием писал: «Неужели никто из русских художников не нарисует картины, представляющей Чернышевского у позорного столба? Этот обличительный холст будет образ для будущих поколений и закрепит шельмование тупых злодеев…»

Репин считал своим долгом выполнить этот завет Герцена. Нина Михайловна Чернышевская, внучка писателя — директор его музея в Саратове, вспомнила как-то в разговоре, что в 1905 или в 1906 году Репин посетил ее отца и расспрашивал о подробностях казни. Впоследствии он горько сожалел, что его замысел остался неосуществленным. Помню то волнение, с которым он читал письма Чернышевского из Сибири к родным, впервые изданные в 1913 году.

Думается, что любовь к великому революционеру осталась в Репине от юношеских лет, от шестидесятых годов, когда слагалась его духовная личность.

Особенно ценил он «Что делать?» и знал оттуда несколько страниц наизусть, главным образом «Третий сон Веры Павловны». И писал уже в преклонных годах: «Недавно в письмах Чернышевского мне представился весь действительный ужас заживо погребенного в нем русского гения».

Однажды он вошел ко мне в комнату, когда я кому-то читал знаменитый пасквиль Достоевского «Крокодил, или Пассаж в Пассаже», где, как полагали когда-то, высмеян сосланный в Сибирь Чернышевский. Вошел и тихо присел на диванчик. И вдруг через пять минут диванчик вместе с Репиным сделал широкий зигзаг и круто повернулся к стене. Очутившись ко мне спиной, Репин крепко зажал оба уха руками и забормотал что-то очень сердитое, покуда я не догадался перестать.

Вообще революционный демократизм шестидесятых годов, оставшийся в нем от студенческих дней и впоследствии отразившийся в его лучших картинах, давал себя знать и в позднейшее время.

Вот, например, как отзывается он в письме ко мне о русском павильоне на Всемирной выставке в Риме:

«Как не стыдно строить и тут — в изящной, живой Италии — острог… Самый рабовладельческий вкус времен Очакова и покоренья Крыма. Так и чувствуешь крепостных строителей, [работающих] из-под плетей помещиков — толстопузых, как эти безвкусные колонны!.. Все это — рабское каждение тьме»[21]

В 1925 году в печати появилось двухтомное издание переписки влиятельнейшего из царских министров — Победоносцева, который в одном из своих писем к царю отзывается с большой неприязнью о картине Репина «Иван Грозный, убивающий сына». Я переписал это письмо и послал его в Финляндию Репину.

Репин отозвался немедленно:

«Строки Победоносцева и выписывать *не стоило;* в первый раз я ясно вижу, какое это ничтожество — полицейский… А Александр III — осел во всю натуру! Все яснее и яснее становится подготовленная ими самими для себя русская катастрофа… Конечно, безграмотный мужлан *Распутин* был их гений, он и составил достойный финал им всем, — завершилось… — ведь сколько их предупреждали» [22].

И вот что он писал о черносотенцах:

«Эти отродья татарского холопства воображают, что они призваны хранить исконные русские идеи. Привитое России хамство они все еще мечтают удержать (для окончательной погибели русского народа) своей отсталой кучкой бездарностей, пережитком презренного рабства. Нет слов, чтобы достаточно заклеймить эту сволочь».

О Николае II тотчас же после Цусимы он писал:

«Теперь этот гнусный варвар… корчит из себя угнетенную невинность: его недостаточно дружно поддержали, поддержали одураченные им крепостные холопы. Если бы они, мерзавцы, с большей радостью рвались на смерть для славы его высокодержимордия, он не был бы теперь в дураках» [23].

И о нем же В. В. Стасову:

«Как хорошо, что при своей гнусной, жадной, грабительской, разбойничьей натуре он все-таки настолько глуп, что авось скоро попадется в капкан… Ах, как надоело!.. Скоро ли рухнет эта вопиющая мерзость власти невежества?» [24]

Что эта «мерзость» рухнет, у него никогда не было ни малейших сомнений. «Посмотрите, — писал он Стасову за десять лет до октябрьских дней… — какое молодое поколение выплывет на поверхность жизни!!! Какой свет разум[а] засияет над нашей освобожденной Россией!» [25]

Помню, как обрадовался он тому дерзкому памятнику, который поставил в столице Александру III скульптор Паоло Трубецкой. Убежденный демократ, враг царизма, Паоло Трубецкой изобразил охранителя монархических устоев — Александра III — в виде какого-то мрачного, оцепенелого пугала. Репин присутствовал на торжественном открытии этого памятника и в ту минуту, как увидел его, закричал:

— Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование!

И, невзирая на травлю черносотенной прессы, бурнопламенно прославлял эту карикатуру на «царя-миротворца».

— Я поздравляю себя, всю Россию и все потомство наше с гениальнейшим произведением искусства, — сказал он в одной из приветственных речей Трубецкому, когда в печати раздались голоса, что надо бы взорвать этот памятник.

К нему приезжали от министерства двора уговаривать, чтобы он отказался от своих славословий, так как они оскорбительны для вдовы «солдафона» и для его сына Николая II, но Репин от этого только сильнее распалился и устроил скульптору такое демонстративное чествование, что многие побоялись принять в нем участие. Было приглашено около двухсот человек, а явилось всего только двадцать, и огромный стол в ресторане Контана, накрытый для этого празднества, показался еще более пустынным, когда к его углу прилепилась кучка людей, возглавляемых Репиным.

В 1913 году он вместе с моей женой и Натальей Борисовной Нордман помогал переправлять за белоостровский кордон одного поднадзорного, которому угрожала тюрьма: предоставил ему лошадь, деревенские сани и своими руками снарядил его в опасный путь.

Был у Репина приятель Жиркевич, провинциальный литератор и юрист. Репин двадцать лет состоял с ним в переписке, сочувственно следил за его творчеством, написал несколько его портретов. Приезжая в Петербург, Жиркевич по приглашению Репина почти всегда останавливался у него на квартире. Репин считал его своим человеком и охотно делился с ним мыслями о любимом искусстве, писал ему и о своих творческих замыслах, и о прочитанных книгах, и даже о семейных делах. Жиркевич вообще был очень неплохим человеком, искренним, не лишенным таланта. Но вот в 1906 году обнаружилось, что он по случайным причинам оказался сотрудником одного реакционного журнальчика. Узнав об этом, Репин написал ему такое письмо:

«Когда я увидел на присланной Вами книжке имя Крушевана,

я сейчас же бросил эту книжку в огонь. Мне это имя омерзительно, и я не могу переносить ничего, исходящего от этого общения… Дай бог поскорей отделаться от всех мерзавцев Крушеванов, которые позорят и *губят* наше отечество…

Ох, идет, идет грозная сила народа; фатально вызывают это страшилище невежды-правители, как вызывали японцев, и также будут свержены со всей их гнусной и глупой интригой. И самые даже *благородные* от природы, совращенные в лагерь Крушеванов людишки навеки будут заклеймены позором в глазах истинных сынов родины. И чем дальше в века, тем гнуснее будут воспоминания в освободившемся потомстве об этих пресмыкающихся гадах обскурантизма, прислужниках подлых давил. Сколько бы они ни прикрывались „чистым искусством“… видны ясно из-под этих драпировок их крысьи лапы и слышна вонь их присутствия».[26]

И он тотчас же порвал с человеком, с которым дружил двадцать лет.

Самая идея монархизма всегда была ненавистна Репину.

«…Что за нелепость самодержавие; какая это невежественная, опасная и отвратительная по своим последствиям выдумка дикого человека».

Когда реакционное духовенство отлучило Льва Толстого от церкви, Репин написал своей дочери Вере:

«По Руси отвратительным смрадом подымают свое вонючее курево русские попы… С забулдыгами „черной сотни“ они готовят погром русскому гению» [27].

Здесь отголоски идей, которыми в свое время питалось творчество Репина. Даже в восьмидесятых годах, в самый разгар реакции, когда казалось, что «шестидесятничество» погребено и забыто, Репин во всеуслышание объявил себя «человеком шестидесятых годов».

«…Я не могу, — писал он, — заниматься непосредственным творчеством (то есть „искусством для искусства“. — *К. Ч.)*. Делать ковры, ласкающие глаз, плести кружева, заниматься модами — словом, всяким образом мешать божий дар с яичницей, приноравливаясь к новым веяниям времени… Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеалистов [28]. Всеми своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры — предоставим это благовоспитанным барышням»[29].

Горячо возмущался он такими «безыдейными» художниками,

как Семирадский и прочие.

Когда эти приверженцы «чистого искусства» пытались травить Верещагина, боровшегося в своем искусстве за социальную правду, Репин заявил себя страстным поборником верещагинской живописи:

«…Семирадский тоже не всех пленяет, много есть серьезных мнений, что Семирадский продал себя за деньги, как публичная женщина… И всем им с их живописью до верещагинской живописи так же далеко, как подносам до настоящих картин, я уже не беру нравственной стороны человека, которая дает Верещагину гениальность, а все они — куцые шавки» [30].

Это вовсе не значит, что в оценке картин он руководствовался лишь их содержанием. К красоте формы он был необыкновенно чувствителен. Но никакая самая прекрасная форма не могла заставить его примириться с безыдейным искусством.

«Будем судить за форму, за художественность, это понятно нам, жрецам, гастрономам всякого рода [охотникам] до соловьиных языков, голых задов и прочих даров неисчерпаемой богатством природы, но не будем же уже так нагло относиться к проявлениям разума в жизни, ведь это и есть тот святой дух, который нас ведет к чему-то высшему» [31].

Конечно, менее всего я хочу изображать его последовательным революционным бойцом. Он далеко не всегда с такой стойкостью выказывал себя «человеком шестидесятых годов». И все же Репин «Бурлаков», «Ареста пропагандиста», «Крестного хода», «Не ждали» сказывался в нем беспрестанно.

Сознание, что он своим творчеством послужил революции, никогда не покидало его. За несколько лет до смерти он написал мне об этом со своей обычной скромностью:

«От юности входя душою в героическую стезю бескорыстнейших мечтаний молодежи, и я полезен в сумме общего движения в пользу Революции» [32].

В 1914 году он затеял создать у себя на родине, в Чугуеве, трудовую рабочую академию художеств, основанную на демократических принципах.

— К черту эти подлые рисовальные школы, плодящие бездарных карьеристов! — гремел он у себя в мастерской, когда я позировал ему для его «Черноморской вольницы». — Нам нужны не чиновники живописи, бегущие в школу за казенным дипломом, а чернорабочие, мастера, подмастерья. Мы создадим Запорожье искусства. — приходи кто хочет и учись чему хочешь. Никаких рангов — ни высших, ни низших, ни этих проклятых дипломников! Принимаются люди обоего пола, всех возрастов, всех наций и званий!

К его семидесятилетию я написал в «Русском слове» об этом его проекте небольшую статью и предложил читателям прислать в редакцию газеты пожертвования на Народную академию имени Репина. Прочитав мое воззвание, Репин написал мне в тот же день: «Вашим лебединым криком на всю Россию в пользу моего Делового Двора даже я сам возбужден и подпрянул до потолка! Уже полез в карман доставать копейки».

Копеек в редакцию «Русского слова» посыпалось много, но царскому правительству эта рабочая академия художеств, естественно, пришлась не по вкусу, и были приняты очень тонкие меры, чтобы затея Репина превратилась в ничто. Местные чугуевские власти повели себя в этом деле дипломатично, политично, лукаво, уклончиво, все больше благодарили и кланялись, а потом пришла война, и все заглохло.

В сущности, это был новый бунт Ильи Репина против казенной Академии художеств — через сорок лет после первого[33]. Он так и написал в своем проекте Чугуевского «Делового двора»:

«Самая отвратительная отрава всех академий и школ есть царящая в них пошлость.

К чему стремится теперь молодежь, приходя в эти храмы искусства?

Первое: добиться права на чин и на мундир соответствующего шитья.

Второе: добиться избавления от воинской повинности.

Третье: выслужиться у своего ближайшего начальства для получения постоянной стипендии» [34].

Восставая против этих бюрократических мерзостей, Репин задумал создать нечто вроде фаланстера в духе романа «Что делать?». На старости лет он на минуту поверил, что в гнилостных недрах тогдашнего общества возможно взрастить такую немыслимую в то время коммуну производственно-учебного типа, участники которой делили бы между собой всю прибыль соответственно с количеством и качеством сделанной ими работы, причем эта коммуна должна была, по замыслу Репина, обеспечить им и пищу, и жилье, и одежду.

Этот запоздалый фурьеризм, неосуществимый в то время нигде на земле, чрезвычайно характерен для Репина, до старости сохранившего нежную память о знаменитой коммуне Крамского, из которой выросло потом передвижничество…

О том, что немцы напали на нас, Репин узнал в моей комнате. В тот день он был именинник, ему исполнилось семьдесят лет, и он пришел ко мне на дачу с полудня, чтобы спрятаться от тех делегаций, которые, как он знал из газет, должны были явиться к

нему с поздравлениями.

Незадолго до этого, в том же году, умерла в Швейцарии Наталья Борисовна Нордман, и Репин остался в Пенатах один. Чтобы избежать юбилейных торжеств, он запер свою мастерскую на ключ и в праздничном светло-сером костюме, с розой в петлице, с траурной лентой на шляпе поднялся по лестнице ко мне в мою комнату и попросил «ради праздника» почитать ему Пушкина. У меня в это время сидели режиссер Н. Н. Евреинов и художник Ю. П. Анненков. К обоим Репин относился сочувственно. Мы горячо поздравили его, и, выполняя высказанное им пожелание, я взял Пушкина и начал читать. Репин присел к столу и тотчас же принялся за рисование. Анненков устроился сзади и стал зарисовывать Репина. Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким).

Все время Илья Ефимович оставался спокоен, радостно тих и приветлив. Лишь одно обстоятельство смущало его: несколько раз мои дети бегали на разведку в Пенаты и всегда возвращались с известием, что никаких делегаций не прибыло. Это было странно, так как мы заранее знали, что и Академия художеств, и Академия наук, и множество других учреждений должны были прислать делегатов для чествования семидесятилетнего Репина.

Еще накануне в Пенаты стали с утра прибывать вороха телеграмм. А в самый день торжества — ни одной телеграммы, ни одного поздравления! Мы долго не знали, что думать.

Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала: «Война!»

Все вскочили с мест, взволновались и заговорили, перебивая друг друга, о кайзере, о немцах, о Сербии и о Франце Иосифе… Репинский праздник сразу оказался отодвинутым в прошлое. Репин нахмурился, вырвал из петлицы свою именинную розу и встал, чтобы сейчас же уйти.

Естественно, мысль художника обратилась к нашему военному прошлому, и он затеял серию народных картин — об Александре Невском, двенадцатом годе, Суворове, Пожарском, Минине. Картины эти, насколько я знаю, должны были воспроизводиться в журнале Зиновия Гржебина «Отечество». Одну из этих картин я помню — «Клич Минина Нижнему Новгороду». Прочие, кажется, остались в эскизах.

Через два-три месяца после начала первой мировой войны я предложил моим гостям написать мне в «Чукоккалу», чего они ждут от войны, и все они написали один за другим:

«Ждем полного разгрома тевтонов», «Уверены, что Берлин

будет наш».

И прочее в этом роде.

А Репин тут же, в «Чукоккале», набросал небольшую картинку (сохранившуюся у меня до сих пор): победоносный германский рабочий вывозит Вильгельма II на тачке, то есть пророчески выразил (казавшуюся в то время безумной) уверенность, что конечным исходом войны будет победа пролетариата над старым режимом.

Я не говорю, что эта уверенность была в нем устойчива — он тут же высказывал другие мечты и стремления, — но все же такое сочувствие трудящимся массам было органически связано со всем радикализмом его юности, с той, так сказать, стасовской линией, которая, то скрываясь под спудом, то возникая опять, оставалась в нем до самых Октябрьских дней.

IV. РЕПИН ЗА РАБОТОЙ

Я пришел к нему на следующий день спозаранку. Вряд ли он спал эту ночь. Но в руках у него были кисти, и он усиленно работал над каким-то холстом, словно в мире не существовало таких катастроф, которые могли бы нарушить обычный распорядок его рабочего дня. Этот распорядок был всегда одинаков.

Утром, сейчас же после завтрака, Репин спешил в мастерскую и там буквально истязал себя творчеством, потому что тружеником он был беспримерным и даже немного стыдился той страсти к работе, которая заставляла его от рассвета до сумерек, не бросая кистей, отдавать все силы огромным полотнам, обступившим его в мастерской.

В течение многих лет я был в этой мастерской завсегдатаем и могу засвидетельствовать, что он замучивал себя работой до обморока, что каждая картина переписывалась им вся, без остатка, по десять-двенадцать раз, что во время создания той или иной композиции на него нередко нападало такое отчаяние, такое горькое неверие в свои силы, что он в один день уничтожал всю картину, создававшуюся в течение нескольких лет, и на следующий день снова принимался, по его выражению, «кочевряжить» ее.

«Весь процесс [работы] труженика-самоучки у Вас был на виду, — писал он мне незадолго до смерти, — от Вас я ничего не скрывал… Да, *Вы — живой свидетель,* сколько раз я перестраивал свои картины… Вы — ближайший и многократный свидетель моих больших усилий и *потуг* над писанием моих неталантливых *картин*…»[35].

Здесь необходимо напомнить, что я познакомился с ним лишь за двадцать пять лет до его смерти, когда талант его был на ущербе. Но воля к творчеству осталась в нем та же.

Едва только познакомившись с ним, я увидел у него на мольберте картину «Пушкин над Невою в 1835 году», над которой он работал уже несколько лет. И когда я был у него незадолго до его смерти, уже в советское время, все та же картина стояла на том же мольберте. Двадцать лет он мучился над ней, написал по крайней мере сотню Пушкиных — то с одним поворотом головы, то с другим, то над вечерней рекой, то над утренней, то в одном сюртуке, то в другом, то с элегической, то с патетической улыбкой, — и чувствовалось, что впереди у него еще многие годы работы над этой «незадавшейся» картиной.

Теперь, перебирая его письма ко мне, я часто нахожу в них

строки, относящиеся к этой картине.

«Сам я очень огорчен своим „Пушкиным“, — писал он 27 февраля 1911 года. — После выставки возьму доводить его до следуемого».

14 апреля того же года:

«Ради бога, будем как авгуры: говорите чистую правду (хвалам моему „Пушкину“ я не верю: так хочется приняться за него еще раз)».

И в 1917 году Леониду Андрееву:

«…прошло 20 лет, и до сих пор злополучный холст, уже объерзанный в краях, уже наслоенный красками, местами вроде барельефа, все еще не заброшен мною в темный угол… Напротив, как некий маньяк, я не без страсти часто, схватываю саженный подрамок, привязываю его к чему попало, чтобы осветить, вооружаюсь длинными кистями, по одной в каждой руке, — а палитра лежит у ног моего идола. И, несмотря на то, что я ясно, за 20 лет, привык не надеяться на удачу… я подскакиваю, со всем запасом моих застарелых углей и дерзаю, дерзаю, дерзаю… до полной потери старческих сил» [36].

А кругом были десятки холстов, и я знал, что если на каком-нибудь, скажем, восемь фигур, то в самом деле там их восемьдесят или восемь раз восемьдесят. А в «Черноморской вольнице», в «Чудотворной иконе», «В Пушкине на экзамене» он у меня на глазах переменил такое множество лиц, постоянно варьируя их, что их вполне хватило бы, чтобы заселить целый город.

И когда к старости у него стала сохнуть правая рука и он не мог держать ею кисть, он сейчас же стал учиться писать левой, чтобы ни на минуту не оторваться от живописи.

А когда от старческой слабости он уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее, как камень, на шею при помощи особых ремней и работал с этим камнем с утра до ночи.

И когда, бывало, ни войдешь в ту темную, тесную, низкую комнату, которая была расположена под его мастерской, всегда слышишь топот его старческих ног: это значит, что после каждого мазка он отходит поглядеть на свой холст, потому что мазки были рассчитаны на далекого зрителя, и ему приходилось проверять их на большом расстоянии; значит, он ежедневно вышагивал перед каждой картиной по нескольку верст и только тогда отставал от нее, когда изнемогал до бесчувствия.

Порой мне казалось, что не только старость, но и самую смерть он побеждает своей страстью к искусству.

Когда я посетил его в Финляндии в 1925 году, я отчетливо видел, что этот «полуразрушенный полужилец могилы» только и

держится здесь, на земле, своей сверхчеловеческой работой, что он только ею и жив. А когда смерть вплотную подступила к нему, он написал мне письмо, где весело благодарил уходящую жизнь за то счастье работы, которым она баловала его до могилы.

Вот это письмо:

«…Я желал бы быть похороненным в своем саду… Я прошу у Академии художеств разрешения *в указанном мною месте:* быть закопанным (с посадкою дерева, в могиле же)… По словам опытного финна, ящика, то есть *гроба, не надо.* Дело уже не терпит отлагательства. Вот, например, и сегодня: я с таким головокружением проснулся, что даже умываться и одеваться почти не мог: надо было хвататься за печку, за шкапы и прочие предметы, чтобы держаться на ногах…

Да, пора, пора подумать о *могиле,* так как *Везувий далеко,* и я уже *не смог бы ныне доползти до кратера.* Было бы весело избавить всех близких от всех расходов на похороны… Это *тяжелая скука.*

Пожалуйста, не подумайте, что *я* в *дурном настроении* по случаю наступающей смерти. Напротив, *я весел* и даже в *последнем* сем письме к Вам, милый друг. Я уж опишу все, в чем теперь мой интерес к остающейся жизни, — чем полны мои заботы.

Прежде всего я не бросил *искусства.* Все мои последние мысли *о Нем,* и я признаюсь: работал, как мог, над своими картинами…

Вот и теперь уже, кажется, более полугода я работаю над (уже довольно секретничать) — над картиной „Гопак“, посвященной памяти Модеста Петровича Мусоргского… Такая досада: не удастся кончить… А потом еще и еще: все темы веселые, живые…

А в саду никаких реформ. Скоро могилу копать буду. Жаль, собственноручно не могу, не хватит моих ничтожных сил; да и не знаю, разрешат ли?

А место хорошее… Под Чугуевской горой. Вы еще не забыли?

Ваш Илья Репин»[37].

Даже в этих предсмертных словах одряхлелого Репина, когда казалось, дунь на него — и он рассыплется в пыль, то же упорное труженичество и та же неукротимая страстность.

По пояс в могиле пишет он мажорную картину, прославляя счастье молодости, веселую пляску и смех.

Каков же был этот человек в полном расцвете всех сил, когда творчество не было для него такой изнурительной тяготой, когда на одном мольберте стоял у него «Крестный ход», на другом — «Не ждали», на третьем — «Иван Грозный, убивающий сына», на четвертом — «Отказ от исповеди перед казнью», на пятом —

портрет Сютяева, на шестом — тайно от всех «Запорожцы»; когда Крамской говорил о нем: «Он точно будто вдруг осердится, распалится всей душой, схватит палитру и кисти и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас всех не сделать того, что делает теперь он» [38].

Эта «ярость», эта напористость творчества, эта жадность к живому человеческому телу, к человеческим лицам, глазам, ко всем «предметам предметного мира», эта безмерная влюбленность в осязаемую, зримую плоть, которую с чувством неиссякающего счастья он запечатлевал у себя на холстах, придавая ей такую выразительность, такую, я сказал бы, громогласность, что на каждой его картине, на каждом его портрете она буквально кричит о себе, — вся эта могучая темпераментность творчества и сделала его великим реалистом.

Это не был бесстрастный копировальщик природы, он писал ее восторженно, благодарно и нежно, и я тысячи раз подмечал у него на лице счастливое выражение влюбленности, с которым он вглядывался в то, что писал.

И замечательно: он сам говорил мне, что чаще всего, когда он пишет чей-нибудь портрет, он на короткое время влюбляется в того человека, испытывает удесятеренное чувство благожелательства к нему, какой-то особенной, почтительной нежности, и, я думаю, это происходило от той страстной любви, с которой он как мастер-живописец относился ко всем объектам своего мастерства.

В тот период, когда он писал мой портрет, он ездил в город на все мои лекции, читал мои тогдашние книги, и вообще то был «медовый месяц» наших отношений, никогда уже не повторявшийся снова.

Такой же «медовый месяц» был у него с академиком Бехтеревым, с Владимиром Короленко, с Битнером, с Сергеем Городецким, с артисткой Яворской, с Шаляпиным, со всеми, кого писал он при мне.

Эта временная влюбленность портретиста в натуру всегда поражала меня своей внутренней, я сказал бы, профессиональной целесообразностью, неясной ему самому.

В 1908 или 1909 году он читал мне наизусть многие стихотворения забытого Константина Фофанова, написанные еще в восьмидесятых годах, именно в тот самый период, когда Фофанов позировал ему для портрета.

Эти стихи остались в Репине от его «медового месяца» с Фофановым.

И всем памятна его влюбленность в Канина, в того бурлака, которого он увидел на Волге.

«…Я иду, — рассказывает он в мемуарах, — рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне; я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!» [39]

И на следующей странице опять:

«Мне он казался величайшею загадкой, и я так полюбил его».

И дальше:

«Целую неделю я бредил Каниным…»

И через несколько страниц:

«…Я писал наконец этюд с Канина! Это было большим моим праздником».

Драгоценна в этих мемуарах та строка, где он говорит, что влюбился не только в живописные качества Канина, не только в теплый колорит его кожи и его посконной рубахи, но и «во всякую черту его характера».

Репин потому-то и был величайшим портретистом-психологом, что умел восхищаться натурой не только как сочетанием таких-то красок, а раньше всего как характером, который открывался ему во всей своей сути именно в этот краткий период влюбленности.

Но, конечно, чисто художническое любование линиями, красками, пятнами было свойственно ему в огромных размерах.

Помню, как-то зимою в Куоккале, у него в саду, разговаривая с ним, я увидел, что у меня под ногами на белом снегу какая-то из репинских собак оставила узкую, но глубокую желтую лужу. Сам не замечая, что делаю, я стал носком сапога сгребать окружающий снег, чтобы засыпать неприятное пятно… И вдруг Репин застонал страдальчески:

— Что вы! Что вы! Я три дня хожу сюда любоваться этим чудным янтарным тоном… А вы…

И посмотрел на меня так укоризненно, словно я у него на глазах разрушал высокое произведение искусства.

То была не прихоть, но основа основ его творчества, и он не был бы великим реалистом, если бы самые низменные пятна и краски нашего зримого мира не внушали ему такой страстной любви.

Тот же влюбленный голос восхищающегося «чудным янтарным тоном», с той же самой интонацией нежности прошептал мне однажды, когда мы шли в деревне по скользкой февральской дороге:

— Си-ри-ус. Ну есть ли где звезда лучше этой? Остальные рядом с ней как стеклышки. Си-ри-ус.

Не раз он рассказывал мне, как он влюбился в солнце. Словно

впервые увидел его ранним утром на востоке в деревне. И в глазах завертелись диски, зеленые, красные, синие; эти-то диски он и воспроизвел на холсте, чтобы передать во всей точности очарование восходящего солнца. Я как-то напомнил ему об этом этюде, и он прислал мне письмо, где между прочим писал:

«…не „этюд“, а *картина,* с кружками в глазах от солнца — писалась мною *все лето* в Здравневе, забыл, в котором году. Всякий солнечный день — *к восходу солнца* — я бежал на берег *Западной Двины* от дому шагов 30-ть. Алчно глотал: и *тон* неба, и — розовых, перистых облаков над солнцем, — это, к досаде, редко повторялось, и, как дополнения: обмелевшую в продолжение лета Двину (над порогами против нас), и лес сейчас за рекой. Картиной этой как пейзажем (следовательно, *не моего жанра)* я торговать не смел и подарил ее талантливому нашему меценату Савве Ивановичу Мамонтову, душе Абрамцева.

Однажды в Москве, в их квартире у Спасских казарм, я нечаянно увидел ее уже на стене, она у меня была в хорошей широкой раме — я сам залюбовался на нее; и у меня началось в глазах движение маленьких дисков — зеленых, красных, синих…»[40].

Великолепно здесь выражена эта жадность репинского глаза: «Алчно глотал: и *тон* неба… и обмелевшую в продолжение лета Двину… и лес сейчас за рекой».

Уже когда он был стариком, доктора запретили ему работать без отдыха и потребовали, чтобы хоть по воскресеньям он не брал в руки ни карандашей, ни кистей.

Для него это было тяжко.

Он приходил каждое воскресенье ко мне, и я, повинуясь его докторам, прятал от него карандаши и перья.

Он покорно переносил эту тяготу и час и второй, но стоило войти ко мне в комнату какому-нибудь живописному гостю, стоило мне зажечь керосиновую висячую лампу, которая по-новому освещала присутствующих, — и Репин с тоской оглядывался, нет ли где карандаша или пера. И, не найдя ничего, хватал из пепельницы папиросный окурок, макал его в чернильницу и на первой же попавшейся бумажке начинал рисовать.

Таких рисунков сохранилось у меня больше десятка.

Некоторые из них изумительны, хотя после окончания каждого он приговаривал удрученным, виноватым, разочарованным басом: «Ради бога, никому не показывайте, ох какая вышла банальщина!» Он действовал окурком как кистью, и чернильные пятна создавали впечатление живописи. Вглядываясь в эти чернильные пятна, сделанные размякшим и разбухшим

окурком, я всегда восхищался их изощренной тональностью, ибо одной из сильнейших сторон репинской техники мне всегда представлялась та точность, с которой художник фиксировал «световые градации цвета, в зависимости от его положения в пространстве»[41].

В моем альбоме он набросал, между прочим, жену беллетриста Волина, печальную и кроткую женщину с поэтически задумчивым выражением лица. В ее портрете чернильные пятна благодаря своим богатым тональностям воспринимаются как самые разнообразные краски, и ими чудесно переданы и фактура ее одежды, и начинающаяся дряблость ее стареющей кожи, и рассыпчатость ее каштановых волос.

Но дело этим отнюдь не кончается, ибо сила Репина не в этом, не в механическом воспроизведении зримого — сила его в том, что и телом, и лицом, и руками, и всей своей элегической позой эта женщина выражает собой на рисунке одно:

> Ту кроткую улыбку увяданья,
> Что в существе разумном мы зовем
> Возвышенной стыдливостью страданья.
>
> *Тютчев*

Сила его — в этом непревзойденном умении выражать психическую сущность человека каждой складкой у него на одежде, малейшим поворотом его головы, малейшим изгибом мизинца.

Ведь «кроткою улыбкой увяданья» у этой женщины светится не только лицо; такая же улыбка сказалась и в том, как она держит свои безвольные руки и как обвисли волосы у нее за спиной. Тут не только психология, тут лирика, и заметить во всем этом одни лишь тональности значит просто ничего не заметить.

Сколько персонажей в его картине «Крестный ход», и хотя все они сбиты в густую толпу, которая ползет по раскаленной дороге, укутанная дымовой завесой пыли, там нет ни одного человека, который и походкой, и прической, и одеждой, и жестом не выражал бы самого существа своей личности и в то же время не служил бы выразителем главной идеи картины. О том, как игриво и франтовато-кокетливо машет щеголь дьякон кадилом, и с какой коровьей покорностью шагают скудоумные, тощие странницы, и как монументально-увесисто шествует рядом с иконой «мясомордый» разопрелый кулак, и какая важная и в то же время смиренно-подобострастная, семенящая походка у двух богомолок, которые благоговейно несут пустой деревянный футляр от иконы, и какой раздувшейся вошью выступает во всей своей славе

коротконогая и потная помещица, — обо всем этом с такой же выразительностью мог бы написать лишь один человек: Лев Толстой. Лишь у Льва Толстого нашлись бы слова, чтобы описать каждого из этих людей: так сложны и утонченны характеристики их, сделанные репинской кистью. И тут же великолепные фигуры из самой гущи народной: истовый послушник, похожий на Толстого семидесятых годов, крестьяне, знаменитый горбун.

В России не было другого произведения живописи, где так наглядно и с таким вдохновенным искусством была бы продемонстрирована кровная связь полицейщины с казенной религией.

По своей композиции эта картина кажется мне непревзойденным шедевром, ибо, несмотря на всю рельефность и яркость отдельных ее персонажей, ни один из них не выпячивается из общего целого: все это множество походок, бород, животов, и низкие лбы, и хоругви, и нагайки, и потные волосы — все это так естественно склеилось и переплелось в одну неразрывную массу, как нигде, ни в какой картине.

Рядом с этим изображением толпы все другие кажутся фальшивыми.

Здесь предельная степень реалистической правды. И правда тональностей тут так велика, что, если смотреть на всю эту процессию десять минут, стереоскопичность ее дойдет до иллюзии и задний план ее отодвинется далеко в глубину, по крайней мере на четверть версты.

И я никогда не пойму, каким приемом достигнуто то, что вся эта процессия движется словно в кино: движутся даже те верховые, у которых не видно коней, только туловища их торчат из толпы, и эти туловища мерно колышутся, каждое в своем собственном ритме.

Воображаю, с какой радостью Репин писал все эти сотни фигур. Кажется, будь его воля, он растянул бы толпу на версту и все же не утолил бы художнического своего аппетита.

Вообще художнический аппетит был у него колоссальный.

Едешь с ним в вагоне, в трамвае и видишь: с любопытством путешественника, впервые попавшего в нашу страну, вглядывается он в каждого сидящего перед ним человека и мысленно пишет его воображаемой кистью.

Или встанет в театре в фойе или в Пенатах во время съезда гостей и, подняв одно плечо и прищурившись, хватает, хватает глазами и игру светотени, и компоновку фигур, и позы, и гримасы, и улыбки, — и лицо у него становится, как у лакомки во время еды.

Он сам говорит в своей книге «Далекое близкое», что, перед

тем как написать «Славянских композиторов», он стал с жадностью вглядываться во всякие перетасовки фигур в движущейся человеческой толпе. «В каком дивном свете заблистала передо мной вся вечерняя жизнь больших сборищ. В больших театральных фойе, в зале Дворянского собрания я упивался эффектными освещениями живых групп публики и новыми образами, к утру пламенея уже от новых мотивов света и комбинаций фигур…»[42].

В этом смотрении была для него творческая радость.

— Мои лучшие картины — ненаписанные, — говорил он обычно с преувеличенным вздохом, едва только замечал углом глаза, что я настиг его за этой потаенной работой, за воображаемым писанием неосуществленных картин.

И куда бы ни шел — хоть в столовку, хоть в оперу, — брал с собой альбом для этюдов и при малейшей возможности (порой на ветру, на морозе) заносил туда, что бросалось в глаза.

Рисовать было для него все равно что дышать, потому что, хотя большие картины давались ему ценой величайших усилий, рисование с натуры было таким же естественным проявлением его организма, как, скажем, еда или сон.

И вряд ли был на земле человек более счастливый, чем Репин, когда быстро-быстро, с неизменной удачей, он лепил карандашом на бумаге рельефы человечьего лица. В это время у него в глазах было такое выражение счастья, будто он всю жизнь того лишь и ждал, чтобы воспроизвести именно это лицо.

Все свои старые альбомы с рисунками он сохранил при себе, так что у него к старости составилась целая библиотека альбомов (несколько книжных шкафов), которую он почти никому не показывал.

Когда в 1915 году в виде особенной милости он позволил мне перелистать эти альбомы, предо мной открылся новый Репин, заслонивший даже того Репина, которого я знал по картинам.

Самый штрих его карандаша, самый почерк — железный, когда передает он железо, бархатный, когда передает бархат, воспроизводящий самое существо каждой вещи, ее основную природу, — очаровал меня своей артистичностью.

В этом штрихе был весь Репин: как будто податливый, как будто уступчивый, как будто неуверенный, как будто безвольный, а на самом деле несокрушимо напористый.

В его рисунке не было ни одной лаконичной линии — все больше тонкие и как бы слабые черточки, но хватка у него была мертвая, и, какая бы вещь ни попала под его карандаш, он транспортировал ее к себе на страницы со всеми ее индивидуальными качествами, во всей ее корявой неказистости.

Одних только этюдов к «Запорожцам» было у Репина несколько сот, и мне чудилось, в них даже штрих украинский: мягкий, музыкальный, лиричный.

И по своему мастерству, по своей пластике, по своей выразительности они показались мне гораздо выше самих «Запорожцев», но, когда я попробовал заикнуться об этом, Репин сердито нахмурился: он не придавал этим этюдам самостоятельной ценности и видел в них лишь черновые наброски для задуманных им картин. Ему было даже как будто неловко, что этих набросков так много, хотя он и любил повторять, что так называемое вдохновение есть, в сущности, награда за каторжный труд.

«На девятом десятке лет моих усилий, — писал он мне незадолго до смерти, — я прихожу к убеждению, что мне надо вообще очень *долго, долго* работать над сюжетом (искать, менять, переделывать, не жалея труда), и тогда в конце концов я попадаю на *неожиданные клады и только тогда* чувствую и сам, что это уже драгоценность… нечто еще небывалое, — редкость…»[43].

Где эти рисунки теперь — неизвестно. Говорят, разворованы разными мелкими жуликами, воспользовавшимися предсмертной дряхлостью Репина, не без участия его корыстной и хищной родни.

Мне часто случалось наблюдать его во время работы.

Поселившись невдалеке от Пенатов, я почти ежедневно бывал у него в мастерской.

Он свыкся со мной и, трудясь над картинами, не обращал на меня внимания.

Конечно, я был рад помогать ему чем только мог: позировал ему и для «Пушкина на экзамене», и для «Черноморской вольницы», и для «Дуэли».

И была у меня в его мастерской специальность, какой, кажется, никогда не бывало ни у одного человека: я будоражил и тормошил тех людей, что позировали ему для портретов. В большинстве случаев эти люди, особенно если они были стары, очень скоро утомлялись. Иные через час, а иные и раньше обмякали, обвисали, начинали сутулиться, и главное — у всех у них потухали глаза.

Академик В. М. Бехтерев, тучный старик с нависшими, дремучими бровями, всегда производивший впечатление сонного, во время одного сеанса заснул окончательно (он приехал в Пенаты смертельно усталый), и Репин на цыпочках отошел от него, чтобы не мешать ему выспаться. «Прикрылся бровями и спит!» — говорила Наталья Борисовна. Так и не мог возобновиться сеанс: когда Бехтерев проснулся, в мастерской уже

начинало темнеть.

И я понял, почему Илья Ефимович так много разговаривает во время писания портретов: ему нужно, чтобы тот, кого он пишет, был оживлен и душевно приподнят. Усадив перед собой человека и поработав полчаса в абсолютном молчании, Репин принимался усердно расспрашивать его о его жизни и деятельности и порой даже вовлекал его в спор. Этим профессиональным приемом он почти всегда достигал цели: человек выпрямлялся, глаза у него переставали тускнеть.

Но хотя Илья Ефимович уже издавна привык разговаривать (иногда без умолку) во время писания портретов, хотя эти разговоры ни на минуту не отрывали его от самого напряженного творчества, от разрешения встающих перед ним живописных задач, я заметил, что они с каждым годом все больше затрудняют его и отнимают у него все больше энергии, и потому старался по возможности брать на себя всю разговорную часть: с Бехтеревым говорил о гипнотизме, с Битнером о «Вестнике знания», с Яворской о Киеве, о Ростане, о театральных новинках.

После того как эти люди уезжали, Репин по своему обычаю в таких выражениях восхвалял мою нехитрую помощь, словно важнейшая работа в его мастерской исполнялась мною, а не им.

Нередко бывало, что накануне сеанса он посылал мне записочки, чтобы я завтра в таком-то часу побывал у него в Пенатах, так как будет Короленко, или шлиссельбуржец Морозов, или Бела Горская, или Щепкина-Куперник, или Леонид Андреев, или Григорий Петров[44]. Это и дало мне возможность подолгу наблюдать его работу над созданием ряда портретов.

Конечно, далеко не каждого, кого он в ту пору писал, приходилось мне «оживлять» разговорами. С артисткой Яворской, например, у меня не было никаких хлопот. «Видно, что волевая натура. Не шелохнулась, — говорил о ней Репин, — застыла, как статуя». Всякий раз, когда Илья Ефимович спрашивал ее, устала ли она, она отрывисто и хрипловато отвечала: «Нисколько!» Короленко тоже был превосходным «натурщиком».

Художник Бродский говорит в своей книге, будто портрет Короленко написан Репиным в один сеанс[45]; это несомненная ошибка. Я твердо помню, что было по крайней мере три или четыре сеанса, хотя, как мы ниже увидим, Репин действительно собирался написать Короленко сразу. Он и написал его в первый же день: сразу сделал все основное и главное, но впоследствии немало возился с поправками, которые были едва ли нужны.

Это случалось с Ильей Ефимовичем часто, особенно в последние годы: в первый же день, экспромтом, без малейших усилий, он великолепно схватывал всего человека, и нельзя было

не восхищаться, как чудом, свободной и пламенной живописью этого первого дня.

Но второй сеанс и особенно третий зачастую губили у меня на глазах все, что было достигнуто первым.

Пытаясь исправить и докончить кое-какие детали, Репин понемногу, мазок за мазком, уничтожал всю лаконичность портрета: яркая характеристика тускнела и блекла, живопись тяжелела, теряла свою первоначальную прелесть, и чем настойчивее пытался огорченный художник вернуть ее к уровню, достигнутому в первый сеанс, тем безнадежнее он портил ее. Так было с его автопортретом (1909), с портретами артиста Ратова, коллекционера Н. Д. Ермакова, писателя И. И. Ясинского, поэта Константина Льдова и отчасти с моим.

Репин в этих случаях был безутешен:

— Нужно было гнать меня прочь!.. Взять за шиворот и оттащить от мольберта.

В самом деле, если вспомнить те портреты, которые писаны Репиным с максимальной скоростью, — Мусоргского, Стасова (1873), Победоносцева, Семенова-Тян-Шанского, графа Игнатьева, Витте и многих других, — портреты, которые являются высшим достижением русского портретного искусства, придется признать, что репинская кисть обнаруживала свою чудотворную силу чаще всего в импровизациях первого дня, хотя, конечно, в те давние годы, когда он был во всеоружии таланта, ни второй, ни третий, ни десятый сеансы не были страшны ему.

В марте 1910 года Репин начал писать мой портрет, и тут я мог еще ближе всмотреться в процесс его творчества. Так как в качестве рефлектора передо мной было поставлено длинное зеркало, я видел свой портрет во всех стадиях его бытия.

Раньше всего Репин взял уголь и широко, размашисто, с необыкновенной легкостью, несколькими твердыми штрихами нарисовал меня в профиль от головы до колен.

Меня не в первый раз поразила молниеносная быстрота его стариковской руки.

Он вычертил контур с такой поспешностью, словно хотел поскорей отвязаться от угля, от всей этой неизбежной, но малоинтересной работы.

Так оно и было в действительности: ему не терпелось приняться за краски.

К масляным краскам он испытывал такое благодарное и нежное чувство, что каждое утро руки у него дрожали от радости, когда после ночного перерыва он снова принимался за палитру.

В масляных красках была вся его жизнь: уже лет пятьдесят, даже больше, они от утренней до вечерней зари давали ему

столько счастья, что всякая разлука с ними, даже самая краткая, была для него нестерпима.

Он томился без них, как голодный без хлеба. Несколько раз я бывал с ним в Москве, в Выборге, в Хельсинках, в Ваммельсуу (у Леонида Андреева), и всякий раз он возвращался домой раньше, чем предполагалось вначале. Ибо существование вне мастерской, вне работы казалось ему совершенно бесцельным. Уже на второй день начинал тосковать и неожиданно для всех, прерывая разговор на полуслове, прерывая обед пли ужин, вскакивал из-за стола, торопливо прощался, и тут уже ничто не могло его удержать. Он даже становился невежлив, переставал улыбаться, сердито отмахивался от любезных хозяев, которые упрашивали его не спешить, и бежал без оглядки к поезду, чтобы возможно скорее приняться за краски. Так было при мне и в доме Марии Николаевны Муромцевой, и у драматурга Фальковского, и на даче у писателя Свирского.

Хотя он немало писал и акварелью, и гуашью, и сангиной, и тушью, но масляные краски были ему ближе всего. Они за его долгую жизнь стали как бы частью его существа, ибо ими он привык выражать с самых юных годов все свои чувства и мысли. И теперь, едва только был закончен набросок углем, он со знакомой мне нетерпеливой страстью быстро повесил себе на шею палитру, словно боясь опоздать; и через десять-пятнадцать минут на холсте уже возникли передо мной мои брови, мой лоб, мои волосы и тут же, заодно, мои руки. Все свои портреты Репин писал «вразбробь», не соблюдая никакой очередности в изображении отдельных частей человеческого лица и фигуры, и той же кистью, которой только что создал мой глаз, вылепил одним ударом и пуговицу у меня на груди, и складку у меня на пиджаке.

И тут в сотый раз я заметил одну особенность его мастерства: он смешивал краски, даже не глядя на них. Он знал свою палитру наизусть и действовал кистями вслепую, не видя красок и не думая о них, как мы не думаем о буквах, когда пишем. Создавать портрет для него означало: пристально вглядываться в сидящего перед ним человека, интенсивно ощущать его духовную сущность, — и было похоже, что руки художника, независимо от его сознания, сами делают все, что надо.

Руки сами выхватывали нужную кисть, сами смешивали краски в должных пропорциях, а он и не замечал всей этой технологии творчества, так как она стала для него подсознательной.

По силе характеристики и по чисто живописным достоинствам мой портрет после двух первых сеансов оказался, вне всякого сравнения, лучшим из всех портретов, написанных

Репиным в этот поздний период творчества. Но следующие три или четыре сеанса, к сожалению, так засушили портрет, что я, приходя в мастерскую позировать, всякий раз испытывал тяжелое чувство, которое не укрылось от его проницательных глаз. Впрочем, он и сам утверждал, что «душа из портрета ушла».

Летом мне случилось на короткое время покинуть Куоккалу, и, вернувшись домой 31 июля 1910 года, я получил от Репина такое письмо:

«Если Вы возвратились из Вашего веселого путешествия в Хельсинки… то не удосужитесь ли в понедельник 2 августа ко мне попозировать (очень необходимо: думаю, будет последний сеанс)… Отныне, то есть после Вашего затянувшегося портрета, я намереваюсь взять другую методу: писать только *один сеанс* — как выйдет, так и *баста,* а то все в разном настроении: затягивается и теряется свежесть и живописи и впечатление *первое* от лица.

Так, если посчастливится писать с Короленко, — *один сеанс,* с Ре-Ми [46] — также. Это, пожалуй, будет интереснее и плодотворнее».

Конечно, он ошибся, полагая, что 2 августа будет последний сеанс. Я позировал ему до самой зимы, и кое-что удалось ему в моем портрете исправить. Но напрасно мечтал он вернуть ему первозданную свежесть: эта свежесть оказалась, по его выражению, «невозвратной, как молодость». И все же этот портрет, по словам репинского биографа, «производит чарующее впечатление… В нем есть одна черта, роднящая его с портретами Сурикова, Гаршина, Третьякова — он написан был с тем чувством влюбленности в модель, с каким художник создавал свои лучшие портреты.

Портрет очень красиво построен. Естественность и мягкость позы, какая-то особая плавность рисунка, всегда отличающая лучшие репинские вещи»[47].

Репин сам объясняет в вышеприведенном письме причину своих «неудач»: портрет, писание которого растянулось на несколько месяцев, пишется при разных настроениях, то есть при разных отношениях портретиста к тому, кого он пытается изобразить на портрете.

Между тем отношение Репина к вещам и людям было чрезвычайно изменчиво: об одном и том же предмете он мог на протяжении самого короткого времени высказывать с полной искренностью два диаметрально противоположных мнения.

Художник М. Ф. Шемякин вспоминает о нем: «Глядя на какое-нибудь вычурное произведение, он возмущался: „Зачем это? Зачем? Это сумасшествие!“ И вдруг, совершенно неожиданно: „Нет, нет, я беру слова обратно, глаза живые, живые, нет, нет,

хорошо, хорошо, замечательно“» [48].

Иногда для такой перемены бывало достаточно двух-трех минут. Бродский рассказывает в своих мемуарах, как, приехав к Репину в неурочное время, он был на первых порах встречен с самым сердечным радушием.

— Очень рад, подождите, я скоро спущусь! — крикнул ему Репин из глубины мастерской.

Но едва Репин спустился в прихожую, он с гневом обрушился на ошеломленного гостя:

«— Как вы смели сегодня приехать, вы ведь знаете, что я принимаю только по средам!.. Как вы смели приехать не в среду!»[49]

Такие внезапные перемены я наблюдал очень часто, а так как всякий репинский портрет есть раньше всего мнение Репина о данном человеке, о его нравственной личности, то, конечно, существенно важно, чтобы одно мнение не заглушалось другим, чтобы один приговор человеку не сталкивался с другим приговором, чтобы в портрете было выражено не пять или шесть разновременных и противоречивых оценок того или другого человека, а одна-единственная, пусть и сложная, но цельная, громкая, внятная для каждого зрителя.

Этим и сильны портреты Репина: объединением всех изобразительных средств для художественного воплощения какой-нибудь одной доминанты, определяющей всю суть человека. Таковы, например, портреты Мясоедова, Писемского, Фофанова, Фета, Микешина, Гаршина. В портрете Фофанова собраны десятки улик против мещанской души, симулирующей вдохновенную отрешенность от мира, в портрете Писемского каждый мазок — ипохондрик.

Это-то *основное* свое впечатление он всегда выражал с виртуозной легкостью первыми же ударами кисти.

Но что было ему делать, если ко второму сеансу, уже через две недели, оно расплывалось, дробилось, теряло свою остроту и вытеснялось другими? В годы своего расцвета великий художник, очевидно, умел отметать от себя эти последующие наслоения чувств и оставался верен до конца своему первоначальному замыслу. А в те стариковские годы, когда мне довелось наблюдать его, он был совершенно бессилен бороться с изменчивостью своих впечатлений, и всякий новый сеанс уводил его все дальше и дальше от первоначального замысла, так что, в сущности, каждый написанный им в те годы портрет являлся как бы суммой многих портретов, из которых каждый последующий только мешал предыдущему.

Но страстная преданность искусству оставалась все та же.

Кроме общедоступной большой мастерской, занимавшей весь второй этаж его Пенатов, была еще одна мастерская, «секретная», и, проработав пять или шесть часов кряду в одной, он шел без всякой передышки в другую, к новым, «засекреченным» холстам. В этой «секретной» была очень любопытная дверь, которая сохранялась до 1907 года. Дверь массивная, тяжелая, глухая, и в ней небольшое окошечко. В это окошечко Репину подавали между часом и двумя скудный завтрак — редиску, морковь, яблоко и стакан его любимого чая. Всю эту снедь приносила ему Александровна, пожилая кухарка. Она стучала в окошечко, оно открывалось на миг и моментально захлопывалось.

Не покладая кистей Репин торопливо глотал принесенное и таким образом выгадывал для искусства те двадцать минут, которые потерял бы, если бы спустился в столовую.

Как уже сказано выше, такое изнурительное труженичество не однажды доводило его в старости до потери сознания.

На соседской даче жил садовник, по прозвищу Василий Щеголёк, статный чернобородый красавец. Он знал цену своей красоте и щеголял ею с необыкновенной грацией. На воскресниках Репина он был самым желанным гостем, так как умел артистически петь народные старорусские песни, аккомпанируя себе на гармонике. Репин бурно восхищался его даровитостью и вообще был дружески расположен к нему.

Этот Щеголёк как-то утром прибежал ко мне взволнованный и сообщил, что случилась беда: он только что позировал Репину в роли полуголого гребца-казака (для картины «Черноморская вольница»), Илья Ефимович по обыкновению оживленно беседовал с ним и вдруг как-то странно умолк, и, когда Щеголёк оглянулся, он увидел, что Репин сидит неподвижно на ступеньках стремянки, а голова его упала на палитру.

Василий выбежал и крикнул Александровну. Когда они оба вошли в мастерскую, Репин уже стоял на ногах, и они по глазам его поняли, что всякие разговоры о том, что случилось, будут ему неприятны.

Был вызван из Териок (или из Выборга) врач, который по наущению Натальи Борисовны приехал в ближайшую среду как будто в качестве гостя и в разговоре как будто случайно сказал Репину, что всякое чрезмерное напряжение сил грозит ему смертельной опасностью.

Репин выслушал его недоверчиво, но после нового обморока был вынужден подчиниться врачу. Тюремное окошечко в двери было вскоре заделано (тем же столяром-латышом, который сработал для Репина и знаменитый вертящийся стол и подвесную палитру). С этого времени Репин сократил свой рабочий день:

работал в мастерской лишь до часу, а потом спускался вниз отдыхать, завтракал, полудремал на диване, читал корреспонденцию, только что принесенную с почты, разговаривал по телефону с Петербургом — и все же через два-три часа убегал обратно в мастерскую. Считалось, что по-настоящему он работает лишь по утрам, а предвечерние часы проводит в мастерской «просто так» — чистит палитру, готовит холсты и т. д. На самом же деле он тайком, воровски пробирался в «секретную», снова вешал себе на шею палитру и до сумерек отдавал свои силы «Черноморской вольнице», или «Поединку», или «Чудотворной иконе».

Даже по средам, которые считались у него днями отдыха, он пользовался всякой возможностью, чтобы не отрываться от любимой работы: то и дело зарисовывал в альбом приехавших к нему из Питера гостей. Если же в тот день приезжал к нему в гости кто-нибудь из художников — больших или малых, — Репин бодро и возбужденно кричал:

— А вы что же?! Отчего не присаживаетесь?

И те волей-неволей брались за карандаш или кисть. Илья Ефимович очень любил рисовать в компании с другими художниками, недаром в былые времена так охотно посещал он всевозможные «акварельные четверги» и «рисовальные пятницы». В его присутствии даже у самых ленивых, давно уже забросивших искусство, просыпалась тяга к рисованию, а некоторые, как, например, Юрий Анненков, Борис Григорьев, Василий Сварог, охотно включались в работу над общей моделью, не дожидаясь призыва.

Даже свою психически больную, безвольную дочь, оцепенелую Надежду Ильиничну он настойчиво побуждал к рисованию.

— Н***а***-д***я***! — кричал он ей нежным и в то же время повелительным голосом, словно будя ее от непробудного сна. — Н***а***-д***я***!

Она покорно брала карандаш и с беспомощной улыбкой, вызывающей тоскливую жалость, начинала тонкими штрихами срисовывать то, что у нее перед глазами — край буфета, или угол стола, или узор на салфетке. Один из ее рисунков у меня сохранился — типичный рисунок душевнобольного, словно исполненный в психиатрической клинике.

Особенно спелся Репин в работе с Исааком Бродским, любимейшим своим учеником. Когда бы ни приезжал этот художник в Пенаты, Репин усаживал его за мольберт и начинал работать вместе с ним.

В те краткие периоды, когда у Репина бывало перемирие с

сыном, жившим по соседству с Пенатами (а их размолвки длились порой годами, и вообще отношения у них были тяжелые), Илья Ефимович втягивал в работу и сына и очень радовался, когда тот соглашался прийти к нему в мастерскую со своей палитрой. Репин встречал его очень радушно, даже как будто заискивающе, и после первого же сеанса горячо одобрял его живопись, но Юрий Ильич выслушивал его в угрюмом молчании, не глядя ему в лицо, и норовил воспользоваться любой возможностью, чтобы ускользнуть из Пенатов и скрыться от отцовского глаза.

Дороже всего Репину были ранние часы, ибо высший творческий подъем бывал у него всегда по утрам. «Часы утра — лучшие часы моей жизни», — говорит он в замечательном письме к Владимиру Васильевичу Стасову, поэтически прославляя то счастье (и то страдание), которое дает ему живопись.

Письмо написано в 1899 году, когда дарование Репина было в зените. В этом письме с необычайной энергией выразилось то самозабвенное упоение творчеством, которое всегда было свойственно Репину.

«Я все так же, как с самой ранней юности, — говорит он в письме, — люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство! И искусство я люблю… больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, неизлечимо… Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы я ни восхищался, чем бы ни наслаждался… Оно, всегда и везде, в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях лучших, сокровеннейших. Часы утра, ко[торые] я посвящаю ему, — лучшие часы моей жизни. И радости, и горести, радости до счастья, горести до смерти все в этих часах, кот[орые] лучами освещают или омрачают все эпизоды моей жизни»[50].

И была еще одна черта в его творчестве, которая осталась в нем до конца его дней: это пытливое, научно-исследовательское отношение к сюжету. Когда он писал свою картину «Пушкин читает „Воспоминания в Царском Селе“», он для одной только фигуры Державина проштудировал и двухтомную гротовскую «Жизнь Державина», и обширные «Записки» поэта, и многотомное Собрание его сочинений. Приходя по воскресеньям ко мне, он просил читать ему Державина и готов был часами слушать и «Фелицу», и «Водопад», и «На взятие Измаила», и «Цирцею», и «Деву за арфою», и оду «Бог», и многое другое.

В ту пору у него в Пенатах стали часто бывать пушкинисты, особенно Семен Афанасьевич Венгеров и Николай Осипович Лернер, снабжавшие его грудами книг, и он по прошествии

нескольких месяцев приобрел такую эрудицию во всем, что относится к лицейскому периоду биографии Пушкина, что, слушая его беседы с учеными, можно было счесть и его пушкинистом.

Вообще он так глубоко изучал материал для каждой своей картины, что иные из этих картин поистине можно назвать «университетами Репина». После того, например, как он написал «Запорожцев», на всю жизнь сохранились у него самые подробные сведения о повседневном быте украинской Сечи, и величайший авторитет в этой области, профессор Д. И. Яворницкий, не раз утверждал, что за время писания своих «Запорожцев» Репин приобрел столько знаний по истории украинского «лыцарства», что он, Яворницкий, уже ничего нового не может ему сообщить.

А сколько материала было изучено Репиным для «Ивана Грозного», для «Царевны Софьи» и прочих картин! Он счел бы себя опозоренным, если бы в его картине оказалось хоть малейшее отклонение от бытовой или исторической правды.

V. ЕГО РЕАЛИЗМ. ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

После того как в печати появилась книга Репина «Далекое близкое» и вышли целые томы его замечательных писем (к Стасову, Васнецову, Третьякову, Мурашко, Жиркевичу и многим другим), мы наконец-то получили драгоценную возможность узнать с его собственных слов, в чем видел великий художник задачи и цели своего искусства.

Вот что писал он, например, об этих задачах и целях в статье о Валентине Серове, по поводу одной из его ранних работ:

«Мой главный принцип в живописи: материя как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти, я всегда преследовал суть: тело так тело. В голове Васильева (написанной юным Серовым. — *К. Ч.)* главным предметом бросаются в глаза ловкие мазки и разные, не смешанные краски, долженствующие представлять „колорит“… Есть разные любители живописи, и многие в этих артистических до манерности мазках души не чают… Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета и наслаждаться гармонией общего»[51].

Эти слова характеризуют основные принципы творчества Репина.

Не живописность ради живописности, не щегольство удачными мазками, столь привлекательное для эстетствующих любителей живописи, а «суть предмета», «материя как таковая», точное воспроизведение зримого, без всякой похвальбы артистической техникой. Конечно, техника должна быть превосходной, но никогда, ни при каких обстоятельствах не следует выпячивать ее на первое место, так как задача ее чисто служебная: возможно рельефнее, живее, отчетливее выразить волнующее художника чувство, его отношение к предмету. Часто случалось мне видеть, как Репин уничтожает у себя на холсте именно такие детали, которые вызывали наибольшее восхищение ценителей, и уничтожает потому, что они показались ему затемняющими основную идею картины.

Помню плачущий голос Кустодиева, когда Репин замазал у нас на глазах одну из передних фигур своей «Вольницы»:

— Что вы делаете, Илья Ефимович?.. Ведь как чудесно была она вылеплена!

— Терпеть не могу виртуозничать, — сказал Репин не то сердито, не то виновато, затягивая всю картину драпировкой, и потом, когда мы шагали по куоккальским лужам до станции, Кустодиев с горестью рассказывал мне о нескольких подобных же случаях.

Еще в молодости Репин с презрением писал Стасову о «затхлых рутинерах», которые ценят великих мастеров только за их виртуозность. «О! Близорукие! — восклицал он в письме. — Они не знают, что виртуозность кисти есть верный признак манериста и ограниченной посредственности… Виртуозность кисти!.. Я просто презираю эту способность и бьюсь если, то уже, конечно, над другими, более важными вещами… Я всегда недоволен, всегда меняю и чаще всего уничтожаю эту вздорную виртуозность кисти, сгоряча нахватанные эффекты и тому подобные неважные вещи, вредящие общему впечатлению»[52].

«Мастерство такое, что не видать мастерства!» — похвалил одну из репинских картин Лев Толстой, и только такое мастерство было задачей Репина в течение всей его творческой жизни.

Мой портрет он написал вначале на фоне золотисто-желтого шелка, и, помню, художники, в том числе некий бельгийский живописец, посетивший в ту пору Пенаты, восхищались этим шелком чрезвычайно. Бельгиец говорил, что во всей Европе не знает мастера, который мог бы написать такой шелк.

— Это подлинный Ван Дейк, — повторял он.

Но когда через несколько дней я пришел в мастерскую Репина вновь позировать для этого портрета, от Ван Дейка ничего не осталось.

— Я попритушил этот шелк, — сказал Репин, — потому что к вашему характеру он не подходит. Характер у вас не шелковый.

Ему и здесь нужна была суть предмета. Характер так характер, а если ради «сути» приходилось жертвовать деталями, наиболее виртуозно написанными, он, не задумываясь, шел на эту жертву, так как согласно его суровой эстетике виртуозничанье для подлинного искусства — помеха.

О своем реализме Репин в книге выражался так:

«Будучи реалистом по своей простой природе, я обожал натуру до рабства…»[53].

И в другом месте снова подчеркивал, что его сугубый реализм составляет в нем, так сказать, «наследственность простонародности», отмечая тем самым демократическую сущность своего реализма. Этот «простонародный», беспощадно правдивый реализм был до такой степени свойствен ему, что проявлялся в нем даже вопреки его первоначальным намерениям. Его кисть была правдивее его самого. Он сам и в своей книге рассказывает, что, когда он задумал написать портрет Ге, он хотел придать ему черты той юношеской страстной восторженности, которая уже не была свойственна этому человеку в то время. Но кисть отказалась льстить и изобразила, к

огорчению Репина, суровую, неподслащенную правду.

«…Я задался целью передать на полотно прежнего, восторженного Ге, но теперь это было почти невозможно… Чем больше я работал, тем ближе подходил к оригиналу… передо мною сидел мрачный, разочарованный, разбитый нравственно пессимист» [54].

Он хотел изменить своему реализму, сфальшивить, прикрасить действительность, но для него это всегда было равносильно измене искусству.

Мне не раз приходилось наблюдать, как этот органический реализм шел наперекор сознательным намерениям Репина.

Был у Репина сосед, инженер, и была у этого инженера жена, особа замечательно пошлая. Она часто бывала в Пенатах и оказывала Репину, его дочери и Наталье Борисовне Нордман много мелких добрососедских услуг, так что Репин чувствовал себя чрезвычайно обязанным ей и решил из благодарности написать ее акварельный портрет. И вот она сидит в его стеклянной пристройке, он пишет ее и при этом несколько раз повторяет, какие у него к ней горячие чувства и какая она сердечная, добрая, а на картоне между тем получается мелкая, самодовольная женщина, тускло-хитроватая мещанка. Я указал ему на это обстоятельство, и он страшно на меня рассердился, повторяя, что это «ангельски добрая, прекрасная личность» и что я вношу в его портрет этой женщины свою собственную ненависть к ней. Но когда «ангельски добрая личность» сама увидела портрет, она обиделась чуть не до слез.

И Репин рассказал мне по этому случаю, как однажды его и художника Галкина пригласили во дворец написать царицу Александру Федоровну:

— И вот вышла к нам немка, беременная, выражение лица змеиное, сидит и кусает надменные тонкие губы. Я так и написал ее — злой и беременной. Подходит министр двора: «Что вы делаете? Посмотрите сюда!» — и показал мне портрет, который рядом со мной писал Галкин. У Галкина получилась голубоокая фея. «Простите, я так не умею», — сказал я смиренно и попросил с поклонами, чтобы меня отпустили домой.

Вот это-то свое качество — высшую правдивость таланта — Репин и назвал «обожанием натуры до рабства».

Бывало, в Куоккале стоит на морозе и восторженно смотрит вверх, словно слушает далекую музыку. Это он любуется дымом, который идет из трубы. И на лице у него умиление. «Какая фантазия — эти дымы из труб! — говорит он в одной статье. — Они так играют на солнце! Бесконечные варианты и в формах и в освещениях!»

Красками, тонами и формами зримого мира он часто восхищался, как музыкой. Вот его впечатления от Волги, от очертания ее берегов:

«Это запев „Камаринской“ Глинки… Характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов „Камаринской“, с той же разработкой деталей в своей оркестровке»[55].

И Рембрандта ощущал как музыку.

«…Рембрандт обожал свет. С особым счастьем купался он в прозрачных тенях своего воздуха, который неразлучен с ним всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся во всех глубинах согласованных звуков»[56]. «…Ни один художник в мире не сравнялся с ним в этой музыке тональностей»[57].

И даже своего «сыноубийцу Ивана» написал под наитием музыки.

— Когда-то в Москве, — говорил он впоследствии, — я слышал новую вещь Римского-Корсакова. Она произвела на меня неотразимое впечатление, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки.

Отсюда, мне кажется, та музыкальность, которая присуща его лучшим картинам. Много раз я слышал от него, что, когда он писал «Дочь Иаира», он просил своего брата играть ему целыми часами на флейте, и, по его выражению, флейта была в полной гармонии с композицией и колоритом этой ранней картины.

Вообще всякий, кто хоть бегло перелистает его мемуары, увидит, что. кажется, ни один человек не умел так жарко, самозабвенно, неистово восхищаться материей, «физикой» окружающего реального мира. В своей замечательной статье о Крамском он вспоминает, что его товарищи-художники привезли как-то в коммунальную мастерскую натурщицу, лицо которой до такой степени полюбилось ему, что он буквально остолбенел от чрезмерного счастья.

«Я не помню, сколько сидело художников, — где тут помнить что-нибудь при виде такой очаровательной красоты! Я забыл даже, что и я мог бы тут же где-нибудь присесть с бумагой и карандашом… Голос Крамского заставил меня очнуться.

— Однако же и на вас как сильно действует красота! — сказал он…»[58].

Репин не был бы Репиным, если бы зримое не доставляло ему таких наслаждений. Еще когда он был ребенком, его мать говорила ему:

«Ну что это за срам, я со стыда сгорела в церкви: все люди,

как люди, стоят, молятся, а ты, как дурак, разинул рот, поворачиваешься даже к иконостасу задом и все зеваешь по стенам на большие картины»[59].

Тот ничего не поймет в Репине, кто не заметит в нем этой черты. Если бы он не был по натуре таким восторженным и ненасытным «эстетом», он никогда не поднялся бы так высоко над большинством передвижников. Недаром Крамской дал ему прозвище «язычника», «эллина».

Я уже говорил, что всякий раз, когда рисовал он с натуры или лепил кого-нибудь из глины, у него на лице появлялось выражение счастья. Он сам описывал это счастье такими словами:

«…Я — о блаженство, читатель! — я с дрожью удовольствия стал бегать карандашом по листку альбома, ловя характеры, формовки, движения маленьких фигурок, так прелестно сплетавшихся в полевой букет…»[60].

Эта эллинская любовь к «предметам предметного мира» заставила его уже в предсмертные годы воскликнуть в письме к дочери:

«Какое счастье писать с натуры тело!»[61]

Но значит ли это, что у него было эстетское восприятие жизни? Конечно, нет.

Мы уже видели на предыдущих страницах, с каким презрением Репин относился к эстетству, как ненавидел он акробатику кисти, живописность ради живописности. Он всегда с сочувствием цитировал ныне забытое изречение Крамского, что художник, совершенствуя форму, не должен растерять по дороге «драгоценнейшее качество художника — сердце».

И если Репин стал любимейшим художником многомиллионного народного зрителя, то именно потому, что его живопись была осердечена.

Мастерство и сердце — вот два равновеликих слагаемых, которые в своем сочетании и создали живопись Репина, как они создали романы Толстого, поэзию Лермонтова, музыку Мусоргского.

Уже его учитель Крамской понимал, что слагаемые эти равновелики.

«Без идеи нет искусства, — писал он, — но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной (то есть без мастерства. — *К. Ч.)* нет картин, а есть благие намерения, и только»[62].

Репин был вполне солидарен с Крамским и писал ему еще в 1874 году:

«…Наша задача — содержание… Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные

пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке. Мы должны хорошо рисовать» [63].

«Хорошо рисовать» — это и есть изощренная техника, но эта техника, по мнению Репина, должна существовать не сама по себе, а в сочетании с «сердцем», с «идеей».

Однако тут же, в этой самой книге, мы наталкиваемся на мысли, которые неожиданным образом резко противоречат утверждениям обоих художников о единой природе содержания и формы. Эти мысли можно было бы назвать антирепинскими — до такой степени враждебны они всей творческой практике Репина.

Очевидно, «обожание натуры», которое, как мы видели, было наиболее отличительным качеством Репина, захватывало его с такой силой, что ему в иные минуты казалось, будто, кроме восторженного поклонения «предметам предметного мира», ему, в сущности, ничего и не надо, что самый процесс удачливого и радостного перенесения на холст того или иного предмета есть начало и конец его живописи.

«Невольно, — писал он тогда, — возникают в таких случаях прежние требования критики и публики от психологии художника: что он думал, чем руководился в выборе сюжета, какой опыт или символ заключает в себе его идея?

Ничего! Весь мир забыт; ничего не нужно художнику, кроме этих живых форм; в них самих теперь для него весь смысл и весь интерес жизни. Счастливые минуты, упоения…»[64].

Конечно, без этих *счастливых минут упоения* вообще не существует художника. Но Репин не был бы русским художником шестидесятых-семидесятых годов, если бы во всех его картинах эта страстная любовь к живой форме не сопрягалась со столь же страстной идейностью.

Правда, в жизни Репина был краткий период (1893–1898), когда он объявил этой идейности войну, словно стремясь уничтожить те самые принципы, которые лежат в основе всего его творчества, которые и сделали его автором «Не ждали», «Бурлаков», «Крестного хода», «Ареста».

Этих высказываний особенно много в его «Письмах об искусстве», «Заметках художника» и в статье «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству», написанных в 1893–1894 годах.

Идейное содержание картин Репин в этих статьях пренебрежительно именует «публицистикой», «дидактикой», «литературщиной», «философией», «моралью». Русские художники, пишет он, «заедены» литературой.

«У нас нет горячей, детской любви к форме; а без этого

художник будет сух и тяжел и мало плодовит. Наше спасение в форме, в живой красоте природы, а мы лезем в философию, в мораль — как это надоело» [65].

«Да, у нас над всем господствует мораль. Все подчинила себе эта старая добродетельная дева и ничего не признает, кроме благодеяний публицистики».

«У нас же царят еще утилитаризм и литература в живописи».

«…Нельзя „порабощать“ великий дух художника „во имя гражданского долга“» [66].

И это пишет художник, который почти всю жизнь проявлял верность своему «гражданскому долгу», был публицистом в самом высоком значении этого слова.

Читатель, издавна привыкший восхищаться им как идейным художником, с изумлением прочтет в его книге такую, например, декларацию:

«Буду держаться только искусства и даже только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня теперь только оно и интересно — само в себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом»[67].

Откуда же такой вопиющий разрыв между репинской теорией и репинской практикой? Как мог создать, скажем, «Крестный ход» или «Проводы новобранца» такой поборник «чистого искусства», каким изображает себя Репин в своих теоретических статьях 1893–1894 годов?

«Однажды, — пишет он, — под впечатлением одной из наших содержательных (то есть идейно насыщенных. — *К. Ч.*) и интересных выставок, я случайно натолкнулся на сформованный обломок из фронтона Парфенонского храма. Обломок представлял только уцелевшую часть плеча. Меня так и обдало это плечо великим искусством великой эпохи эллинов! Это была такая высота в достижении полноты формы, изящества, чувства меры в выполнении… Я забыл все. Все мне показалось мелко и ничтожно перед этим плечом» [68].

Подобных признаний в его книге огромное множество, и в большинстве случаев они полемичны, запальчивы. Это Репин против Репина, Репин — чистый эстет против того Репина, который написал «Бурлаков».

Впрочем, говоря о «Бурлаках», он делает в своей книге такое признание:

«Должен сознаться откровенно, что меня нисколько не занимал вопрос быта и социального строя договоров бурлаков с хозяевами… Меня это нисколько не занимает: нет, вот этот (бурлак. — *К. Ч.),* с которым я поравнялся и иду в ногу… Боже, как дивно у него повязана тряпицей голова, как закурчавились

волосы к шее, а главное — цвет его лица!» [69]

Неужели в течение столетия ошибались все зрители, все историки русской живописи, видя в этой знаменитой картине горячий социальный протест? Неужели никакие протесты и в самом деле не интересовали художника, а единственное, что интересовало его, были краски и пятна: как закурчавились волосы у изображаемых им бурлаков и каков был колорит их одежды?

Сильно ошибся бы тот, кто решил бы, что этот артистизм имел лишь декларативный характер. Нет, если вчитаться в «Далекое близкое», можно прийти к убеждению, что порой артистизм действительно вытеснял у него из души все другие эмоции и мысли.

Вот, например, та страница, где описана смерть Серова-отца, композитора. При виде этой смерти Репин, конечно, был огорчен и взволнован. Но все же художническая радость заглушила в нем все прочие чувства:

«Живописно, картинно освещены белье, одеяло, подушки. И все в красивом беспорядке, будто кто заботился об общей картине… И как жаль… мне не пришло в голову зарисовать эту красивую смерть…Голова освещалась великолепно, с тенями. Как рассыпались волосы по белой большой подушке!» [70]

Любование красотой так поглотило его, что он забыл даже, что в красоте этой — горе.

То же случилось с ним в деревне во время голода, когда он посещал вместе с Толстым голодающих.

«В одной избе мне очень понравился свет. В маленькое оконце рефлексом от солнца на белом снегу свет делал совсем рембрандтовский эффект» [71].

Конечно, сочувствие голодающим было у него самое пылкое, но и к «рембрандтовскому эффекту» он не остался вполне равнодушен.

Проблески таких настроений бывали у него во все времена.

Например, в статье «Стасов, Антокольский, Семирадский» он рассказывает, как еще в студенческую пору, в 1867 году, ему случилось однажды присутствовать при споре Стасова с молодым Семирадским, который в качестве закоренелого классика клеймил реалистические тенденции Стасова и ратовал за «чистое искусство».

«— …Вы как литератор не понимаете пластики, пластики, пластики… — кричал Семирадский Стасову. — Эти факты с тенденцией, эти поучения ничего общего с искусством не имеют… Это литература, это скука, это все рассудочная проза!» [72]

И не странно ли! — «во все время продолжения этого

спора, — сообщает Репин в своих мемуарах, — мы (с Антокольским. — *К. Ч.)* были на стороне Семирадского»[73].

Репин — на стороне Семирадского! В шестидесятых годах! В пору сильнейшего влияния Крамского!

Вообще в духовной биографии Репина такие отклонения от «гражданских» тенденций можно было заметить нередко. В его письмах — и ранних и поздних — встречается много высказываний, где он измеряет произведения искусства главным образом их пластической формой, как бы забывая обо всех прочих критериях. В девяностых годах, как известно, высокое мастерство, совершенство изобразительной техники стало казаться ему самоцелью.

Против Репина выступил разгневанный Стасов. Он называл художника «ренегатом», «изменником», «вероотступником», он клеймил его в письмах и газетно-журнальных статьях. Но сокрушить еретика не мог. Репин упорно стоял на своем:

«Оправдываться я не намерен. Всегда буду говорить и писать, что думаю!», «Ни от чего из своих слов не отрекаюсь».

«Отступничество» Репина освещалось в нашей литературе достаточно подробно и ясно[74]. Считается, что на старый путь, на путь реализма и высокой идейности, художник вернулся под влиянием Стасова. Но, конечно, это влияние не имело бы никакой власти над ним, если бы горький опыт не убедил его в том, что «чистый эстетизм» губителен для его творческой практики.

Казалось бы, после того как он так громко провозгласил, что в произведениях искусства важнее всего не содержание, а форма, не «что», а «как», мастерство его собственной живописи должно бы в соответствии с этим повыситься. Но в том-то и дело, что именно в этот период его чисто живописная сила заметно ослабла.

Впервые в своей жизни, после многолетних удач и триумфов, он как художник, как мастер потерпел столь тяжкое фиаско. Порвав со Стасовым, он взялся за картину «Отойди от меня, сатано!», и эта картина оказалась до такой степени неудачной и слабой, что, по выражению его ученицы Веревкиной, «хотелось рыдать над этим изуродованным… холстом»[75].

Именно со стороны эстетической эта картина является его величайшим провалом. Между тем она создавалась в то время, когда он громче всего славословил чистую пластику, чистую форму. В этот наиболее «эстетический» период своего бытия он произвел еще дюжину таких же слабых и посредственных вещей, которые, по единодушному признанию критики, принадлежат к самым неудачным созданиям репинской кисти («Царская охота», «Дон Жуан», «Венчание»).

Это чрезвычайно поучительно. Чуть только Репин сказал себе: «отныне меня интересует лишь мастерство, лишь живописная техника», — как именно мастерство и живописная техника предательски изменили ему.

Это ощущал и он сам. В 1892 году он писал, уезжая в деревню:

«Ах, если бы… это прикосновение, близкое к земле, возобновило бы мои силы, кот[орые] в Петерб[урге] в последнее время стали порядочно хиреть»[76].

«Напрасно Вы чего-то еще ждете от меня в художестве, — писал он Тархановой в 1894 году. — …Не те силы и не та уже страсть и смелость, чтобы работать с самоотвержением. А требования все выше, а рефлексов все больше…» [77].

И ей же через несколько месяцев:

«Я не могу ни на чем из моих затей остановиться серьезно — все кажется мелко, не стоит труда»[78].

И Жиркевичу в том же году:

«По отношению к искусству я нахожусь теперь в очень безнадежном состоянии…»[79].

Словом, самый тусклый период в его творческой деятельности прошел именно под знаменем «искусства для искусства». Его художественная практика показала с величайшей наглядностью, что это знамя не могло привести к созданию крупных произведений, что, едва лишь он встанет под это знамя, он становится плачевным неудачником, и его дарование блекнет [80].

И каких только мер не принимал он, чтобы поднять свои упавшие силы!

В этот период упадка он, как мы видели, увлекся религиозною живописью и начал писать картину «Отойди от меня, сатано!». Картина не давалась ему. Что сделать, чтобы она вышла возможно удачнее? Художник Поленов посоветовал ему верное средство:

— Ты должен хорошо помолиться, прежде чем возьмешься за кисть. Нельзя браться за религиозный сюжет без поста и молитвы.

— И я послушался, — рассказывал Репин впоследствии. — Пишу и молюсь. Пишу и молюсь. И пост соблюдаю строгий.

— И что же?

Он засмеялся и ничего не ответил.

Пауза длилась не меньше минуты. Потом он вздохнул и удрученно сказал:

— Такая дрянь вышла!

Критика тогда же отметила, что упадок его дарования является непосредственным следствием его внезапного

обращения к «чистой эстетике»: «Г(осподин) Репин вдруг открыл, что в искусстве очень важна красота… Однако это открытие не имело для г. Репина никаких практических результатов: ни одной значительной картины он с тех пор не написал и по-прежнему останется в истории русского искусства автором прекрасных картин „Бурлаки“, „Крестный ход“, „Не ждали“»[81].

Его мастерство замечательно именно тем, что оно было, так сказать, производным продуктом идей. Он принадлежал к той породе художников, которые достигают художественных эффектов не тогда, когда ставят их своей специальной целью, а лишь тогда, когда они захвачены какой-нибудь волнующей темой. Это та порода, к которой принадлежали Свифт, Дефо, Вольтер и (главным образом!) русские художники слова и кисти. Лев Толстой тоже воображал одно время, в пятидесятых годах, что его девиз — искусство для искусства. Он сошелся с группой воинствующих эстетов, таких, как Василий Боткин, Фет, Дружинин, Анненков, но по своей природе не мог и строки написать «просто так», без жажды что-то изменить в этом мире, в каком-то отношении этот мир переделать. И был эстетически слабее всего, когда в своих произведениях попробовал хлопотать об эстетике, — например, в романе «Семейное счастье».

И как бы Репин ни уверял, что «проповедь» в живописи ему ненавистна, только «проповедуя», он становился великим художником.

Ему нужно было увлечься сюжетом, тем, что он пишет, — и тогда приходило к нему вдохновенное как.

Возьмите хотя бы его «Бурлаков». Конечно, он о многом забыл, когда рассказывал в «Далеком близком», будто во время писания этой картины ни о какой эксплуатации бурлаков и не думал. Он забыл, что первоисточником здесь было то самое «гражданское чувство», которое в пору разрыва со Стасовым казалось ему помехой для творчества. Ведь как эта картина возникла? Он поехал со своими товарищами за город, на пароходе по Неве, и вдруг на берегу, среди празднично веселящейся публики, увидел в качестве живого контраста идущих бечевой бурлаков. Как подействовало на него это зрелище, он описал в своей книге:

«Приблизились. О боже, зачем же они такие грязные, оборванные? У одного разорванная штанина по земле волочится и голое колено сверкает, у других локти повылезли, некоторые без шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из которой они сделаны. Вот лохмотья! Влегшие в лямку груди обтерлись докрасна, оголились и побурели от

загара… Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели… Вот контраст с этим чистым ароматным цветником господ!»[82]

Таков был первоисточник знаменитой картины: живое и непосредственное «гражданское чувство», ненависть к тем социальным условиям, которые довели подъяремных людей до положения вьючного скота. Потом это чувство могло и забыться, но оно было первичным и наиболее сильным.

Так что Репин должен был позабыть очень многое, чтобы сказать, будто он оставался вполне равнодушен к тяготам бурлацкого быта.

К подобному равнодушию он вообще никогда не был склонен. Даже в Италии, где все остальные художники спокон веку восхищались красотами, Репин, чуть только приехал туда, отыскал таких же бурлаков, таких же задавленных тяжелой, непосильной работой людей.

«Мы привыкли думать, что итальянцы ничего не делают, воспевая dolce far niente (сладостное безделье. — *К. Ч.),* об угнетении народа в этих странах якобы и помину нет… — писал Репин Крамскому в 1873 году. — Четыре человека несут громадную бочку вина, перетянув ее какими-то отрепками, жара, на гору, пот в три ручья; нам страшно глядеть… (то есть те же „Бурлаки“! та же тема! — *К. Ч.),* однако же все равнодушно проходят, не обратив ни малейшего внимания. Погонщики ослов в Кастеламара… поспевают бегать наравне с лошадьми, целые десятки верст… сопровождая господ, пожелавших сделать прогулку верхами…»[83].

Академия художеств послала его сюда восхищаться «примечательностями» итальянской живописи, итальянской природы, но никакие «примечательности» не могли скрыть от него:

> Как тяжело лежит работа
> На каждой согнутой спине.
>
> *А. Блок*

Это было главное, что он увидел в ту пору в Италии — таких же бурлаков, которые тянут такую же лямку.

«…В самом деле, — писал он Крамскому, — мы едем сюда искать идеального порядка жизни, свободы, гражданства, и вдруг в Вене, например, один тщедушный человек везет на тачке пудов тридцать багажа, везет через весь город. (Знаете венские концы?) Он уже снял сюртук, хотя довольно холодно, руки его дрожат, и

вся рубашка мокра, волосы мокры, он и шапку снял… лошади дороги»[84].

Словом, Репин всюду находил бурлаков — и в России, и в Италии, и в Австрии.

Всюду тяжесть чужой работы ощущалась им так, будто эта работа лежит на плечах у него самого, будто он сам несет в гору громадную бочку, будто он сам, заменяя лошадь, везет в тачке через всю Вену тридцатипудовые грузы, и эта повышенная чувствительность к тяжести чужого бремени, чужого труда сделала его Репиным.

Она-то и дала ему тему его «Бурлаков».

Но он часто не замечал в себе этого качества и упрямо считал себя во власти одного эстетизма.

У него всегда была иллюзия, будто форма и содержание — две несовместимые категории искусства, будто художники делятся на два враждующих лагеря — на общественников и эстетов — и будто примирение между ними невозможно ни при каких обстоятельствах.

Одни служат красоте, а другие — морали.

И себя он причислял то к одному лагерю, то к другому, не постигая, что как художник он сразу в обоих и что в этом его главная сила. Действенность его произведений именно в этом нерасторжимом единстве тематики и мастерства.

Ему же всю жизнь чудилось, что перед ним ультиматум: либо высокая техника, высокое качество живописи, либо густая насыщенность социальными темами, дидактика, литературщина, публицистика.

Либо — либо.

Два полюса.

И он во всех своих высказываниях о целях и задачах искусства попеременно метался между тем и другим. Попеременно чувствовал себя то чистым эстетом, то бойцом за искусство идейное. И примирить этого противоречия не мог. То есть он отлично примирял его в творчестве, но в теории, в истолковании искусства он занимал то одну, то другую позицию, меняя эти вехи беспрестанно, иногда на протяжении недели.

В 1916 году, в феврале, мы стояли с ним в Русском музее перед брюлловской «Помпеей». Он влюбленно и страстно смотрел на нее, восхищаясь ее блистательной техникой, а потом отошел к дверям, отвернулся от обступившей его толпы ротозеев и заплакал — заплакал от восхищения искусством Брюллова. И когда мы шли из музея, говорил, что в искусстве для него главное — пластика, очарование большого мастерства.

И я вспомнил, что лет за пять до этого мы вместе с ним и

художником Бродским осматривали гельсингфорский музей «Атенеум» и он точно так же прослезился перед холстом Эдельфельда, изображавшим горько плачущую деревенскую девушку.

Репин с нежностью глядел на нее и сказал таким участливым голосом, какого я не слыхал у него ни раньше, ни после: «Бедная!»

И глаза у него сделались мокрые.

И когда мы шли из музея, он долго говорил нам о том, что в искусстве главное не техника, не мастерство, а человечность, любовь, сострадание.

Тут, в этих двух эпизодах, два разных, диаметрально противоположных отношения к живописи.

И, помню, я тогда же подумал, что Репин-художник начинается там, где культ красоты органически слит с горячим участием в борьбе за социальную правду.

VI. «МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ»

Строгий к себе и своему дарованию, он ненавидел лесть и похвалы. Показывая в Пенатах приезжим гостям какую-нибудь из своих новых картин, он с досадой прерывал излияния восторгов:

— Нет, вы скажите мне, что в ней плохого!

И чуть было не расцеловал художника Л. О. Пастернака[85] когда тот с обычной своей прямотой сделал несколько критических замечаний о незаконченной его картине «Пушкин на экзамене».

Репин долго вспоминал с благодарностью: «Спасибо ему, он мне во многом помог».

Когда я редактировал рукопись его мемуаров, впоследствии вошедших в его книгу «Далекое близкое», я считал своим редакторским долгом напрямик, без всяких околичностей, высказывать ему свое редакторское мнение о них, и, хотя порой это выходило у меня грубовато, Репин не раз поощрял меня к таким резким высказываниям.

«Я люблю Ваши замечания, если они едки и колки до обидности», — писал он, посылая мне свою новую рукопись.

И в другом письме по поводу своих корректур:

«Интересно Ваше острое и беспощадное мнение».

Сохранилось изумительное письмо Ильи Ефимовича к Стасову, где он резко упрекает знаменитого критика за излишние хвалы его таланту. Стасов в газетной статье восторженно приветствовал какое-то новое произведение Репина. Репин прочитал — и рассердился.

«А обо мне, знаете, мне даже обидно: что это Вы? Вы знаете, как я Вам верю и ценю Вашу правду!!!.. И вдруг я подумал: „что, если он начал стареть и всем хочет на закуску по конфетке подносить“? Ох, я видел уже накануне, как Вы кривите душою пред Ге. Что, если и мне Вы начинаете подслащивать? Ради бога, бросьте эту манеру — я ее ненавижу!.. Вас я люблю беспощадного, правдивого, могучего, такой Вы и есть…» [86].

Еще раньше он писал тому же Стасову:

«А рисунки мои Вы, пожалуйста, так не хвалите, а то я к Вам доверие потеряю, — можно ли хвалить такую дрянь?»

И о другом своем рисунке ему же:

«Вчера я хотел было взять [его] к Вам, да раздумал, он мне плохим кажется. Ведь это только полупомешанный Егоров хотел купить его у меня… я его образумил, конечно…»

И таков Репин был всегда.

Когда он написал портрет М. П. Мусоргского, Стасов

приветствовал в пылкой статье это новое торжество русской живописи.

С тех пор прошло около девяноста лет, и каждое новое поколение зрителей присоединяется к восторженному отзыву Стасова. Ни йоты преувеличения в этом отзыве не было.

Но Репин рассердился и тут.

«…Мне эта статья не понравилась, — писал он Стасову в суровом письме, — она похожа на рекламу (?!), страдает преувеличенностью и сильным пристрастием».

Нельзя представить себе другого художника, который написал бы такое письмо влиятельному и неподкупно правдивому критику, выражающему свой восторг перед его дарованием.

Не похвал, а правды требовал Репин от критики.

В том письме, которое я цитировал выше, Илья Ефимович говорит, что его творческий труд доставляет ему то «радости до счастья», то «горести до смерти». Радости были, несомненно, огромны, радости мастера, полнокровно воплощающего в образах заветные мысли и чувства, но он переживал свое счастье незримо, в тиши мастерской, один на один со своими холстами, а «горести» терзали его у всех на виду, и он не переставал громко жаловаться на те муки, которые его искусство причиняет ему. Уже во время первого своего юбилея, когда исполнилось двадцать пять лет его творческой деятельности, он напечатал в газете письмо, где называл себя «страдальцем от неудовлетворительности своих произведений»:

«При встрече со своими картинами на выставках, в музеях я чувствую себя безнадежно несчастным» [87].

Над этим немало глумились в печати, но это было именно так. Здесь была его незаживающая рана. «…Все, что ни пишу, кажется плохим, тяжелым, нехудожественным», — признавался он Жиркевичу в девяностых годах[88].

И тогда же своей ученице Веревкиной:

«Приехав, я увидел, что все мое плохое, неудачное еще хуже стало».

И жаловался ей, что испытывает у себя в мастерской «разочарование, отчаяние и все те прелести в нашей деятельности, от которых можно повеситься» [89].

«Он страдал от неудовлетворенности, — вспоминает о нем передвижник Я. Д. Минченков, — как будто его давила какая-то тяжесть, которую и он, сильный, не мог с себя сбросить, не мог от нее разгрузиться.

— Не то, не то… — повторял Репин, стоя одиноко перед своей картиной, и лицо его принимало страдальческое выражение, в голосе слышалась досада, раздражительность»[90].

Так великолепна была всякий раз та картина, которую он хотел написать, что по сравнению с ней та, которая в конце концов была написана им, как бы ни была она замечательна, все же казалась ему неудачей.

«Несчастны те, у кого требования выше средств, — нет гармонии — нет счастья», — писал он Веревкиной в 1894 году. «…Кажется, начал бы учиться снова… если бы вообще человек мог сделать, то, что он хочет. Увы, он делает только то, *что может*» [91].

К нему вполне применимы слова Некрасова о Белинском:

Не думал ты, что стоишь ты венца,
И разум твой горел, не угасая.
Самим собой и жизнью до конца
Святое недовольство сохраняя —
То недовольство, при котором нет
Ни самооболыценья, ни застоя…

«Святое недовольство» собой, томившее некогда Гоголя, Белинского, Некрасова, Чехова, было и для Репина пыткой.

Всякий раз, когда я сопровождал его в Русский музей, в Третьяковскую галерею, я видел, какую боль доставляет ему созерцание своих старых картин. Не замечая их достоинств, взыскательный мастер видел в них одни лишь недостатки и, кажется, будь его воля, снял бы их со стены, чтобы заново работать над ними.

Та же Веревкина вспоминает, как мучительно выказывал он недовольство собой, стоя в Русском музее перед своей картиной «Николай Мирликийский».

«…Мой порыв осекся, — сообщает она, — перед страдающим, неприязненным взглядом, которым он (Репин. — *К. Ч.)* смотрел на картину.

— Пойдемте, пойдемте! Ну, что тут стоять! — нетерпеливо оборвал он, и в этом внезапном раздражении я узнала его вечную болезненную неудовлетворенность своим творением.

Мы пошли в сторону Летнего сада… Илья Ефимович стал осыпать картину отрывистыми упреками: холодный фон не вяжется с яркостью первого плана… фигуры в толпе жидковаты… Святитель Николай заслонен громоздкостью палача.

— Ах, все надо было совсем иначе!!.. От себя не уйдешь…»[92].

Когда я в своих давних воспоминаниях о Репине описывал те нравственные муки, которые причиняло ему всегдашнее недовольство собой, многие отнеслись к моим словам

недоверчиво. Но с той поры появилось немало мемуарных свидетельств, подтверждающих мои воспоминания. Т. Л. Щепкина-Куперник, например, повествует:

«Отправив свою картину на выставку, увидав ее среди других, [он] часто приходил в отчаяние. Убегал с выставки, торопясь так, что едва попадал в рукав шубы, и только нервно повторял:

— Не вышло… не нашел… О, о, о… как же это… не так надо было!» [93]

Ничего этого я, конечно, не знал, когда впервые посетил его Пенаты. И поэтому можно представить себе, с каким изумлением услышал я у него в мастерской, как он рассказывает какому-то гостю:

— Сейчас приезжал ко мне один покупатель. Я его отговорил: «дрянь картина, не стоит покупать». Он и уехал.

Признаюсь, что его манера так непочтительно говорить о себе показалась мне в первую минуту чудачеством. Ведь ни одному из русских художников, кроме разве Брюллова, не выпадало при жизни столько великих успехов. Репину не было и тридцати лет, когда он написал «Бурлаков», и с тех пор почти каждая его картина воспринималась как событие русской общественной жизни. «Почему же он, — думал я, — не позволяет себе гордиться своими заслугами? Почему о своих картинах он говорит с такой горечью, с такими удрученными вздохами?»

Многим, поверхностно знавшим художника, чудилась здесь рисовка, игра. И только ближе познакомившись с ним, я увидел, что все его жалобы искренни, ибо горькое чувство недовольства собой было связано у него с самим процессом его повседневной работы. Каждая картина, особенно в последние годы, давалась ему с таким надрывным трудом, он столько раз менял, перекраивал, переиначивал в ней каждый вершок, предъявляя к себе при этом такие невыполнимые требования, что у него и в самом деле выдавались периоды, когда он ненавидел себя за свою «неумелость».

И все же я никак не мог привыкнуть к тому пренебрежительному тону, с которым он в письмах ко мне говорит о своем даровании.

«…Трудолюбивая посредственность много *ошибок* натворила…» — так говорил он о себе в письме от 31 января 1926 г.

…*«„Финские знаменитости“* все еще стоят у меня на мольберте, — писал он в том же письме, — и я, как вечно неудовлетворенная посредственность, погоняю свою старую клячу *Россинанта* вдогонку *кровных рысаков*… Разумеется, кляча не выдрессируется и с большими годами работы в рысака. Этому

никакие колдовства не помогут».

Вскоре после того, как я познакомился с ним, он рассказывал при мне о Ропете — безвкусном и аляповатом архитекторе:

— Ропет был похож на меня и лицом и фигурой, но (чрезвычайно характерное «но»! — *К. Ч.)* как он дивно, дивно рисовал!

«Боже мой, какая мерзость!.. — писал он об одном из своих ранних этюдов. — Особенно этот язык молнии и эта женщина в центре — вот гадость-то!..»[94]

И признавался в одном из интимнейших писем:

«Я даже скопировать ничего не могу своего — мне все мое кажется так плохо, что повторять — глупо» [95].

О своей картине «Пушкин на берегу Черного моря», написанной совместно с Айвазовским, он в первый же день моего посещения Пенатов высказался буквально в таких выражениях:

«Дивное море написал Айвазовский… И я удостоился намалевать там фигурку».

«Вообще о моем *таланте*, — писал он мне в 1927 году, — сколько помнится, всегда был спорный вопрос. И должен признаться, что и я сам был в числе *не признающих за собой таланта.* И теперь, когда на 83-м году жизни я с особой ясностью понимаю, что такое *талант,* я припоминаю, что еще в Чугуеве в 1856 году своему брату двоюродному Ивану Бочарову я говорил уже трагически, что у меня *нет* таланта. Он слегка оспаривал, а я плакал внутри» [96].

Художнику Поленову он писал в 1899 году:

«Тебе ведь известна моя бездарность… сколько надо времени мне, чтобы чего-нибудь добиться, и сколько издыханий, чтобы что-нибудь, хотя разумное, одолеть… докорпеть…» [97].

При первом знакомстве с Репиным эта его особенность поразила меня больше всего.

В то время мне было неизвестно письмо, которое он еще в восьмидесятых годах в самый разгар своей славы, написал одному литератору, выразившему свой восторг перед ним:

«Вы знаете, какой я простой, обыкновенный человек, а Вы ставите меня на такой грандиозный пьедестал, что, если бы я взлез на него, Вы сами расхохотались бы, увидев мою заурядную фигуру, вскарабкавшуюся так высоко…»[98].

«Заурядная фигура» — это он повторял о себе постоянно.

Беспримерная скромность мастера была по душе Льву Толстому, который говорил ему с сочувственным смехом:

«А вы все такой же малодаровитый труженик? Ха-ха! Художник без таланта? Ха! А мне это нравится, если вы действительно так думаете о себе»[99].

И все же, если бы я изобразил Репина только таким, я сказал бы о нем большую неправду. «Святое недовольство» собой далеко не всегда угнетало его; вообще он был человек очень сложный, в нем легко уживались противоречивые качества, и наряду с приступами мучительного неверия в свое дарование, наряду с этой упорной и раз навсегда усвоенной скромностью было в Репине где-то под спудом иное — глубоко затаенное гордое чувство, ибо не мог же он — наедине с собой, так сказать, в тайнике души — не сознавать всей огромности той исторической роли, которая сыграна им в русском национальном искусстве. Сознание это очень редко пробивалось наружу (словно на мгновение спадала завеса!), и лишь тогда мы могли убедиться, как несокрушима его безграничная вера в себя и в победительную силу своего дарования.

Я помню в октябре тринадцатого года он, весь какой-то праздничный, торжественный, безмерно счастливый, шествовал — именно шествовал! (словно под музыку!) — по залам Третьяковской галереи, среди своих прославленных картин, а за ним в отдалении шла толпа почитателей — Иван Алексеевич Бунин, Муромцева, Шаляпин, Ермаков и другие, — и походка у него была очень уверенная, непохожая на его обычную поступь, и видно было, что он ощущает себя триумфатором, так что, надень кто-нибудь в эту минуту на его кудри лавровый венок, это никому не показалось бы странным. Таким я еще никогда не видел его. В тот день его картины и портреты были развешаны в Третьяковской галерее по-новому, в непривычных для него сочетаниях, и он разглядывал их новыми глазами, словно знакомился с ними впервые, и видно было, что они ему по сердцу.

Глядя на его триумфальное шествие, я невольно вспомнил те удивившие меня в первую минуту слова, которые за несколько дней до того мне довелось прочитать в рукописи его мемуаров, — о том, что с юности ему была присуща «тайная титаническая гордость духа»[100].

Мы только что видели немало примеров того, что эта «титаническая гордость» была у него действительно «тайной», глубоко запрятанной, и только в особых случаях, как теперь в Третьяковке, становилась на мгновение явной. Без этой гордости, без веры в себя, в свое призвание, в свой творческий путь Репин не стал бы тем Репиным, какого мы привыкли любить как бойца и новатора. Несмотря на мучительные — и такие частые — приступы жгучего недовольства собой, на вечные свои «сокрушения» о мнимых неудачах и провалах, он в тайниках своей личности хранил незыблемую веру в себя, и всякий раз,

когда враждебные «веяния» подвергали его веру испытаниям, она обнаруживалась во всей своей силе.

Этих испытаний выпало на его долю немало, но не было случая, чтобы он поддался их воздействию.

Когда, например, ему стало известно, что Стасов резко осудил его картину «Царевна Софья» и что критик считает ошибочным путь, приведший Репина к созданию этой картины, Репин с гневом восстал против его приговора и, обычно такой мягкий, уступчивый, здесь не сделал ни малейшей уступки и не выразил никаких «сокрушений». Стасов обрушился на картину в печати. Но и это не повлияло на Репина, и, хотя он очень любил переделывать свои композиции, дополнять их, исправлять, «кочевряжить», в этой картине он не изменил ни единой черты, потому что и здесь, как везде, следовал собственному своему убеждению, даже наперекор самым авторитетным ценителям.

Всю жизнь он чутко прислушивался ко всем советам и оценкам своего любимого Стасова, но еще в юные годы заявил ему в гордом письме:

«А знаете ли, что в Петербурге все… прямо говорят мне, что я весь под влиянием В. Стасова. Пусть говорят, что хотят, думайте и Вы, как Вам угодно, а я Вам скажу, что я под *своим собств[енным]* влиянием уж давно»[101].

«Собственное свое влияние» он ставил превыше всего. Вспомним хотя бы историю с его «Запорожцами». Когда картина вполне определилась и считалась законченной, он неожиданно для всех уничтожил в ней одну из наиболее выразительных и ярких фигур и заменил ее безликой фигурой, которая отвернулась от зрителя и стоит к нему спиной, накинув на плечи самую, казалось бы, неживописную свитку (кирею), или, как выражались возмущенные критики, «серый больничный халат».

Поднялись крики, что он испортил картину, погубил ее, разрушил ее красоту. Особенно громко кричали об этом такие влиятельные в ту пору ценители, как известный беллетрист Григорович и редактор-издатель распространеннейшего «Нового времени» Суворин.

Репин ответил им непреклонно и твердо:

«Я знаю, что я в продолжение многих лет, и прилежных, довел наконец свою картину до полной гармонии в самой себе, что редко бывает, — и совершенно спокоен. Как бы она кому ни казалась — мне все равно. Я теперь так хорошо понимаю слова нашего гения:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

А я к себе очень взыскателен»… «И теперь хотя бы 1 000 000 корреспондентов „Times“ разносили меня в пух и прах, я остался бы при своем; я глубоко убежден, что теперь в этой картине не надо [ни] прибавлять, ни убавлять ни одного штриха» [102].

Совершенно справедливо писала мне о Репине Наталья Борисовна: «Он может поддакивать каждому вашему слову, но если он скажет *„нет“,* тут уж вы ничего не поделаете».

Ибо только на поверхностный взгляд он казался таким покладистым, уступчивым, мягким. На самом же деле он всегда и во всем был верен своей внутренней правде и резко отметал от себя то, что так или иначе противоречило ей. Даже Лев Толстой оказался бессилен покорить его своему обаянию. Правда, Репин в своих воспоминаниях пишет, что в присутствии Льва Николаевича он, «как загипнотизированный», мог «только подчиняться его воле» и что всякое положение, высказываемое Львом Николаевичем, казалось ему в ту минуту бесспорным, — среди близких Толстому людей не было другого человека, который так страстно и упорно боролся бы с толстовским аскетизмом, толстовским непротивлением злу, толстовским утилитарным подходом к искусству. Для всякого, кто внимательно вчитается в статью Репина «Николай Николаевич Ге», станет ясно, что вся она выражает собой протест против влияния теорий толстовства на творческую деятельность Ге.

«К аскетизму я не способен, — писал Репин в 1891 году одной из дочерей Льва Толстого, заявляя этим свою независимость от яснополянской морали. — Жизнь так прекрасна, широка, разнообразна, меня так восхищают природа, дела человека, искусство, наука!»

«Довольно непротивления! — воскликнул Репин в одной из статей о Толстом. — Да здравствует бессмертный гений жизни!»

Теперь, когда напечатаны его письма к Черткову и к Татьяне Львовне, дочери Льва Николаевича, стало очевидно, что, несмотря на тридцатилетнее дружеское общение с Толстым, этот пламенный поклонник Толстого-художника при всем своем благоговении перед его нравственной личностью ни разу не поддался его морально-аскетической проповеди, ибо всегда и во всем шел своей собственной, репинской, самобытной дорогой.

Вы могли встречаться с ним из года в год, не подозревая, что за его мягкой и благодушной улыбкой таится такая несокрушимая сила характера. Случилось ему, например, в девяностых годах выступить в печати с одной небольшой статьей, за которую он подвергся неистовой травле газетных писак. Его любимый ученик В. А. Серов тогда же написал ему письмо, где выражал пожелание, чтобы он воздерживался от таких

выступлений. Репин сердито ответил:

«Сколько бы ни писали мне умных назиданий, все это — как к стене горох… Если бы ты за неделю раньше пришел ко мне с целью удержать меня от этой „бучи“ и все будущее изрек передо мною, я все-таки сделал бы по-своему, потому что жить можно только своим темпераментом и своим умом, какой есть»[103].

И здесь была его величайшая сила — в такой целеустремленной настойчивости, ибо даже его дарование было бы бесплодно и немощно, если бы оно не опиралось на его несгибаемый, волевой и упорный характер.

Этот характер раскрылся предо мной во всей мощи, когда в Третьяковской галерее исступленный маньяк Балашов накинулся на его картину «Иван Грозный и сын» и исполосовал ее сапожным ножом.

Я узнал об этом страшном событии так: в третьем часу дня в январе принесли мне из Пенатов записку от жены Репина, Натальи Борисовны, на каком-то шершавом и рваном клочке.

«Сейчас телефонировали из „Биржевки“, — писала Наталья Борисовна, — что один сумасшедший в Москве пробрался к картине „Грозный“ и изрезал ее ножом. Боже мой, такое чувство у меня, будто по телу режут ножом. Придите хоть на минуту…».

Со слезами в горле, потрясенный, я сейчас же помчался в Пенаты, как бегут к больному или раненому, ясно представляя себе, что Репин совершенно раздавлен этой свалившейся на него страшной бедой.

— Будто по телу ножом! — сказала Наталья Борисовна, выйдя мне навстречу в прихожую.

Даже у Хильмы, домашней работницы, было похоронное выражение лица. Репин сидел в столовой, и так странно было видеть его в эти часы не в мастерской, не с кистями в руках. Я вбежал к нему запыхавшись и начал бормотать какие-то слова утешения, но уже через секунду умолк, увидев, что он совершенно спокоен. Он сидел и ел свой любимый картофель, подливая в тарелку прованское масло, и только брезгливо поморщился, когда Наталья Борисовна опять повторила свое: «Будто по телу ножом».

Он был уверен тогда, что картина истреблена безнадежно, он еще не знал, что есть возможность реставрировать эту картину, и все же ни словом, ни жестом не выдал своего великого горя.

Чувствовалось, что к этому спокойствию он принуждает себя: он был гораздо бледнее обычного и его прекрасные, маленькие, стариковские, необыкновенно изящные руки дрожали мельчайшей дрожью, но его душевная дисциплина была такова, что он даже говорить не захотел о происшедшем несчастье.

Он так ненавидел всякие жалобы, охи и ахи, свойственные дряблым натурам, что из всех нас был в ту минуту единственным, кто не выказывал наружу никакого волнения.

Вскоре оказалось, что не я его, а он утешает меня.

— Вот вам тарелка, — сказал он, — нечего хныкать. Садитесь и кушайте.

И стал с преувеличенным интересом расспрашивать о каких-то посторонних вещах.

— Не волнуйтесь и ешьте! — повторил он даже как будто сердито. — Ведь просты-нет.

А Наталья Борисовна билась над телефоном, висевшим у него в кабинете, стараясь связаться в Москвой. Но из допотопного телефона среди какого-то хриплого лая вылетали лишь отдельные слова, которые из-за отсутствия логической связи казались еще более пугающими.

Репин издали тревожно прислушивался к этому телефонному шуму и, когда Наталье Борисовне удалось наконец получить от редакции «Русского слова» подтверждение утренних сведений, тотчас же ушел собираться в дорогу, все такой же внешне спокойный и бодрый. Тщательно переоделся, аккуратно уложил небольшой чемодан и взял с собой дорожный ящик с красками. Я сопровождал его до станции Оллила и оттуда в поезде до Питера. В вагоне оказался виолончелист Цезарь Пуни, говорливый старик, и Илья Ефимович тотчас же стал оживленно беседовать с ним, ни словом не упоминая о своей катастрофе, хотя лицо у него было как мел и руки дрожали по-прежнему.

В Петербурге, на вокзале, лишь только мы покинули вагон, мне показалось, что Илье Ефимовичу трудно идти — он все еще был мертвенно-бледен, — и я хотел взять его под руку, но он порывисто шагнул от меня прочь, поднял плечи и преувеличенно бодрой походкой направился к выходу, навстречу беде. Так и не принял ни от кого ни утешения, ни помощи.

Катастрофа с его картиной потрясла всю Москву.

Попечитель Третьяковской галереи, известный живописец Игорь Грабарь, поставил перед собой задачу — восстановить картину в прежнем виде.

Это казалось немыслимым — так огромны были раны, нанесенные ей.

Но талантливый специалист-реставратор при ближайшем участии Грабаря применил к ней особые, строго научные методы, и картина возродилась к новой жизни. От ее увечий не осталось и следа. Москвичи были счастливы. 27 октября 1913 года в ресторане «Прага» в Москве состоялось чествование Репина. Чествование было интимное, тихое. Собрались ближайшие друзья

— писатели, художники, артисты во главе с Шаляпиным и Буниным. Шаляпин приветствовал Репина с почтительной сыновней любовью. Вообще речи были задушевные, без напыщенной фальши. Репин так и светился торжественной, праздничной радостью. Но когда мы в вагоне, в отдельном купе, ехали вместе с ним из Москвы, он ни единым словом не упомянул о своих московских триумфах и все время говорил о другом — главным образом о том, как великолепен Шаляпин. Говорил немногословно и вдумчиво, перемежая свои восклицания долгими паузами:

— Откуда у него эти гордые жесты?.. и такая осанка?.. и поступь?.. Вельможа екатерининских времен… да! А ведь пролетарий, казанский сапожник… Кто бы мог подумать! Чудеса!

И, достав из кармана альбомчик, начал тут же, в вагоне, — по памяти — набрасывать шаляпинский портрет. И ни звука о себе, о своем торжестве, о только что пережитых треволнениях. Когда же я делал попытку хоть издали перейти к этой теме, он хмурился, отмалчивался и снова переводил разговор на другое. Суровый контроль над собой не покидал его ни в горе, ни в радости.

VII. НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА НОРДМАН

На предыдущих страницах не раз упоминается имя второй жены Репина — Натальи Борисовны, которая в то время, когда я познакомился с ним, занимала в Пенатах очень заметное место. В те годы, в 1907–1910-м, она и Репин были неразлучны: художник проводил с ней все свое свободное время, писал и рисовал ее портреты, восторженно говорил о ее дарованиях и вообще, как говорится, души в ней не чаял. Я не помню случая, когда бы он уезжал без нее куда-нибудь на концерт или в гости. Она сопровождала его и в Ясную Поляну — к Толстому, и в Москву — к Сурикову, Остроухову, Васнецову и другим его близким друзьям.

В мемуарной литературе о Репине принято трактовать эту женщину как чудачку дурного тона, которая внесла в биографию Репина много крикливой и мелочной суеты.

Но я близко наблюдал ее жизнь в течение нескольких лет и, хотя не могу опровергнуть вынесенный ей приговор, все же считаю своим долгом по мере возможности хоть отчасти защитить ее память.

Первая семья Репина по своей некультурности проявляла мало интереса к его творчеству, а Наталья Борисовна уже с 1901 года стала собирать всю литературу о нем, составила ценнейшие альбомы с газетными вырезками о каждой его картине. Кроме того, он не раз повторял, что одной из своих наиболее блестящих удач — композицией «Государственного Совета» — он всецело обязан Наталье Борисовне: она приняла к сердцу те трудности, которые он встретил при написании этой картины, и помогла ему своими советами, а также сделанными ею фотоснимками. Заведенные ею знаменитые среды в Пенатах имели немало хорошего: они давали Репину возможность сосредоточенно работать во все прочие дни, не боясь никаких посетителей (ибо к среде приурочивались также и деловые свидания). Вообще она внесла в его жизнь немало полезных реформ, о которых он нередко упоминал с благодарностью.

Репин всегда тяготел к образованным людям, а Наталья Борисовна знала три языка, разбиралась и в музыке, и в скульптуре, и в живописи — недаром он любил посещать в ее обществе всякие концерты, вернисажи и лекции. Была она то, что называется светская женщина (он познакомился с ней у княгини Тенишевой), но постоянно заявляла себя демократкой, и это тоже не могло не привлечь к ней симпатий Ильи Ефимовича.

А главное — она была трудолюбива и деятельна, и Репин,

всегда возмущавшийся паразитарной праздностью своей первой семьи, высоко оценил труженичество Натальи Борисовны.

Но все ее душевные качества были истрачены зря из-за трех фатальных недостатков, которые, в сущности, и погубили ее.

Во-первых, по всему своему душевному складу это была ярая сектантка. Всегда ей было необходимо фанатически веровать в какой-нибудь единственный рецепт для спасения людей и громко проповедовать этот рецепт как панацею от всех социальных недугов.

Одно время она была боевой суфражисткой и сделала свой феминизм религией. Потом стала проповедовать «раскрепощение прислуги». Потом — вегетарианство. Потом — кооперативную организацию труда, воспринятую как евангелие жизни. Потом отвары из свежего сена в качестве здоровой, питательной пищи. Потом так называемый «волшебный сундук», то есть ящик, обшитый подушками и набитый сеном. «Волшебный сундук» был своеобразным термосом: он сохранял пищу горячей в течение целого дня. И т. д. и т. д. и т. д.

Все это было нелепо, но — искренне. Она свято верила во все свои новшества и первая становилась их жертвой. Когда она восстала, например, против шуб и мехов, составлявших, как она выражалась, «привилегию зажиточных классов», она в самый лютый мороз облеклась в какое-то худое пальтишко, подбитое сосновыми стружками, и уверяла, что ей гораздо теплее, чем нам, закутанным в «шкуры зверей»: ведь дают же стружки тепло, когда мы сжигаем их в печке. Эта «сосновая шуба» принесла ей простуду, а супы из сена — малокровие. Из румяной, осанистой женщины со свежим и круглым лицом, какой она была за несколько лет до того, она стала такой худосочной, что казалась воплощением чахотки. Вегетарианство ее было очень суровое: она не ела яиц, не пила молока.

Таким образом, нельзя сомневаться, что в ее проповеди не было и тени лукавства. Но слишком уж криклива была ее проповедь — и в достаточной мере бестактна. В том-то и заключался второй недостаток Натальи Борисовны, что при всей своей преданности великому человеку, с которым связала ее судьба, она не находила полного удовлетворения в том, чтобы служить его славе. У нее у самой была слишком колоритная личность, которая никак не могла стушеваться, а напротив, по всякому поводу жаждала заявить о себе. Наталья Борисовна даже не пыталась отделить свое имя от Репина, и он оказался замешанным во все ее кулинарные и прочие новшества. Я слышал своими ушами в Крыму, в санатории, как, получив известие, что Репин скончался, одна вдова профессора, старуха, сказала другой:

— Тот самый, что сено ел.

Услышав эту чудовищную характеристику Репина, я, конечно, не мог не подумать, что в подобной его репутации виновата, в сущности, Наталья Борисовна. Вся желтая пресса — «Петербургская газета», «Петербургский листок» и «Биржевка» — включала ее чудачества в число своих излюбленных сенсаций, главным образом потому, что могла пристегнуть к ним его знаменитое имя.

Розанов так и написал в одном пасквиле, что эта женщина «проглотила» Репина всего целиком.

«Много раз, — говорит в своей книге С. Пророкова, — описывались смехотворные подробности быта „Пенат“ (то есть быта, устроенного Натальей Борисовной. — *К. Ч.)*. Всюду висели объявления, плакаты, которые призывали гостей заниматься самообслуживанием, вроде: „Не ждите прислуги, ее нет“, „Все делайте сами“, „Дверь заперта“.

Гость читал: „Ударяйте в гонг, входите и раздевайтесь в передней“. Исполнив это предписание, гость наталкивался на следующее объявление: „Идите прямо“ — и оказывался в столовой со знаменитым круглым столом, на котором вертелся круг, заменяющий, по мысли хозяйки, обслуживание прислуги. Здесь на особых полочках были положены разные яства, а в ящики складывалась грязная посуда. По очереди за столом разливали суп разные люди, на кого выпадет жребий. Не умеющего сладить с этой сложной обязанностью штрафовали, заставляли тут же экспромтом произносить речь, обязательно с присутствием какой-нибудь интересной идеи.

Можно один раз разыграть для смеха такую комедию. Но когда спектакль продолжается всю жизнь, он прискучивает… Прислуга в доме жила, не могли же все эти многочисленные блюда, приготовленные из сена, и котлеты из овощей появиться на столе по мановению руки хозяйки „Пенат“, и не она сама после разъезда гостей мыла посуду. Все это делала прислуга, и только внешне дело изображалось так, что обходились без посторонней помощи»[104].

Наталье Борисовне и в голову не приходило тогда, что она наносит ущерб имени Репина. Она была уверена, что пользуется этим именем отнюдь не для собственных выгод, а исключительно ради пропаганды благотворных идей, которые должны принести человечеству счастье. Но, приняв газетную шумиху за славу, она мало-помалу дала волю своему честолюбию, очевидно, не удовлетворенному в юности. Ей понравилось быть модной фигурой, и тут же сказался третий ее недостаток — напыщенный и вычурный вкус. Эти «храмы Изиды», «Шехерезады», «Прометеи»,

«сестрицы», «тамтамы» (так назывался гонг, заменявший в Пенатах звонок), и «кооперативные восторги», и «бифштексы из клюквы» до такой степени не гармонировали с простым, безыскусственным репинским стилем, что казались каким-то чужеродным наростом на биографии Репина.

Все это так, но я должен признаться, что мне, несмотря ни на что, было жалко ее так напрасно погибшую силу. В сущности, это была не злая и не глупая женщина. Вечно она хлопотала о каких-то сиротах, вечно помогала голодным курсисткам, безработным учительницам, о чем свидетельствуют многие ее письма ко мне. Самое лучшее, что можно сказать о ней: она часто была непохожа на свои брошюры и памфлеты. Она читала мне отрывки из своего дневника, посвященные главным образом Репину и его окружению (1903–1909), и я был удивлен ее талантливостью: столько здесь было зоркого и меткого юмора, столько свежей женской наблюдательности. Да и в прочих ее писаниях чувствуется что-то не совсем безнадежное. Написала она немного, так как стала писательницей лишь на сороковом году жизни. В 1901 году вышла в свет ее повесть «Эта» с иллюстрациями Ильи Ефимовича. В 1904 году — «Крест материнства», тоже с его иллюстрациями. В 1910 году — «Интимные страницы». Писала она также и пьесы. Для постановки этих пьес Илья Ефимович приобрел на станции Оллила здание дачного театра — в сущности, обширный деревянный сарай, который Наталья Борисовна назвала «Прометей». Пьесы ее, поставленные в этом сарае, конечно, не делали сбора[105], но бездарными их никак невозможно назвать. Словом, в качестве ближайшего соседа Натальи Борисовны, наблюдавшего ее несколько лет изо дня в день, я считаю себя вправе настаивать, что личность ее не исчерпывалась ни «волшебными сундуками», ни «супами из сена», а тому, кто захочет осуждать ее за причуды и вычуры, все же не мешало бы вспомнить, что она заплатила за них своей жизнью.

Благородство своего отношения к Репину она доказала тем, что, не желая обременять его своей тяжкой болезнью, ушла из Пенатов — одна, без денег, без каких бы то ни было ценных вещей, — удалилась в Швейцарию, в Локарно, в больницу для бедных. Там, умирая на койке, она написала мне письмо, которое и сейчас, через столько лет, волнует меня так, словно я получил его только что.

«Какая дивная полоса страданий, — писала мне Наталья Борисовна, — и сколько откровений в ней: когда я переступила порог Пенатов, я точно провалилась в бездну. Исчезла бесследно, будто бы никогда не была на свете, и жизнь, изъяв меня из своего обихода, еще аккуратно, щеточкой, подмела за мной крошки и

затем полетела дальше, смеясь и ликуя. Я уже летела по бездне, стукнулась о несколько утесов и вдруг очутилась в обширной больнице… Там я поняла, что я никому в жизни не нужна. Ушла не я, а принадлежность Пенатов. Кругом все умерло. Ни звука ни от кого».

От денег, которые послал ей Илья Ефимович, она отказалась. Мы, друзья Ильи Ефимовича, попытались было уверить ее, будто ей следует гонорар за первое издание репинской книги, вышедшей некогда под ее номинальной редакцией. Но она не приняла и этих денег.

«…Не могу себе представить, — писала она мне из того же Локарно, — какое я имею к ней (к книге. — *К. Ч.)* отношение, что за книга и об чем меня спрашивают. Вам представить легко, как я далека от вопросов издательства и как я изумлена таким странным явлением…

Написала стихи при 40 градусах „Песня бреда“… Ужасная вещь, от которой по спине холодно. Однако пора».

Через месяц она скончалась, в июне 1914 года, и по той грусти, которую я испытал, когда дошла до меня скорбная весть, я понял, что, несмотря на все ее причуды и странности, в ней было немало такого, за что я любил ее.

Репин побывал у нее на могиле в Швейцарии, съездил в Венецию и, вернувшись в Куоккалу, поручил хозяйство своей дочери Вере Ильиничне. Память Натальи Борисовны он почтил небольшой статейкой, написанной в его обычном дифирамбическом стиле. Возможно, что он и тосковал по умершей, по самый тон его голоса, которым он в первую же среду заявил посетителям, что отныне в Пенатах начнутся другие порядки, показывал, как удручали его в последнее время порядки, заведенные Натальей Борисовной. Раньше всего Илья Ефимович упразднил вегетарианский режим и по совету врачей стал есть в небольшом количестве мясо. Из передней был убран плакат: «Бейте весело в тамтам!» — и, сажая гостей за стол, художник с каким-то даже облегчением сказал:

— Теперь мы можем садиться как вздумается…

Только на чайном столе еще долго стояла осиротевшая стеклянная копилка, куда прежние гости Пенатов, присужденные к штрафу за нарушение какого-нибудь из запретов Натальи Борисовны, должны были опускать медяки. Теперь эта копилка стояла пустая, и все сразу позабыли о ее назначении…

VIII. «БРАТЬЯ ПО ИСКУССТВУ»

Зима 1914/15 года памятна мне потому, что начиная с ноября Репин в эту зиму, то есть вскоре после смерти Натальи Борисовны, много рассказывал нам об Айвазовском, Верещагине, Васнецове, Шишкине, Сурикове, Поленове, Чистякове и других замечательных людях, с которыми он, по его выражению, «побратался» на службе родному искусству.

Это происходило каждое воскресенье на моей маленькой даче за чайным столом — от шести до десяти часов вечера. Слушая рассказы Ильи Ефимовича, я всегда сожалел, что в комнате, кроме меня, нет по крайней мере еще тысячи слушателей.

Рассказывал он без начала и конца, отрывчато, хаотично, перебивая себя самого, но каждый, кого вспоминал он, становился живым, осязаемым, будто сидел рядом с нами за тем же чайным столом. Мне и сейчас кажется, что я был лично знаком с Айвазовским, — так жизненно изобразил его Репин в своем беглом и бессвязном рассказе. Я слышал глухой, самоуверенный голос этого «восточного деспота», видел его ленивую, важную поступь, его холеные, «архиерейские» руки.

В то время я уже больше года был редактором репинских мемуаров, еще не готовых к печати, и естественно, что в конце каждого такого воскресного вечера снова и снова приступал к Илье Ефимовичу с просьбами, чтобы он тотчас же записал свой рассказ. К сожалению, он не успел записать: помешала война, помешали другие работы. Так и осталась ненаписанной превосходная книга, вторая часть его «Далекого близкого».

В этих рассказах Репина о его собратьях-художниках, особенно о Васнецове, Поленове, Сурикове, сказалось особенно ярко его всегдашнее умение отрешиться от себя самого и сочувственно переживать чужую жизнь.

Казалось бы, с первых же лет своей юности Репин до того был поглощен своим собственным творчеством, что не имел ни времени, ни сил вникать в творческие тревоги и радости других живописцев.

Но из его воспоминаний я всякий раз убеждался, как взволнованно и зорко следил он в течение десятков лет за всеми событиями их творческой биографии, словно сам был соучастником их многолетних трудов. Впрочем, так оно и было в действительности. Какую бы картину ни писал тот или иной из товарищей Репина, Репин был его верным союзником. Сохранилось одно его письмо к известному передвижнику Василию Максимову, которое кажется мне образцом его

благородной заинтересованности в художественных успехах товарища. Письмо написано в 1881 году, то есть в эпоху наибольшего расцвета репинского творчества.

Максимов был видный художник, но, конечно, Репин рядом с ним великан. И все же Максимов для Репина «брат по искусству», и Репин пишет ему как брату о той картине, которую Максимов прислал на передвижную выставку в Москву:

«…Любезный брат мой по искусству Василий Максимович… Картину твою я покрою (лаком] завтра или послезавтра. Ты много ее поработал, особенно пейзаж теперь очень хорош. У мужика глаз очень синь, выходит из общего огненного тона… Прости, как близкому другу, я не могу не сказать тебе всего, что думаю».

Репин не отделывается пустыми хвалами, за которыми чаще всего скрывается равнодушие, — он искренне болеет неудачей своего «брата» и «друга». Он говорит ему в том же письме:

«Брось ты фантастические сюжеты, освещения, комические пассажи, бери просто из народной жизни, не мудрствуя лукаво, *бытовые сцены,* в которых ты соперника не имеешь; смотри на свою „Свадьбу“ и „Раздел“, и спасен будешь и мзда твоя будет многа на земле и на небе, если хочешь».

Он так заботится об усовершенствовании произведений Максимова, что позволяет себе (опять-таки братски и дружески) откровенно упрекать его в скудости творчества:

«Послушай, ведь ты мало работаешь. За весь год одну картинку, с одной фигурой… Тебя бить следует. Выезжай же поскорей в деревню и пиши прямо с натуры картину и чтобы она к октябрю была совсем готова».

Желая принять участие в написании этой будущей картины Максимова, прибавляет:

«И пиши мне, пожалуйста, и про сюжет и про ход дела. Ведь это, брат, безобразие. Ты как-то нравственно *захирел,* это скверно, подбери поводья, дай шпоры своему боевому коню…»[106].

Ни к кому из своих товарищей не знал он ни недоброжелательства, ни зависти. Я видел его вместе с Похитоновым, Суриковым, Поленовым, Ильей Остроуховым и всегда восхищался пылкостью его дружеских чувств. И как восторженно он говорил о них после свидания с ними!

Когда Стасов выразил в печати свое восхищение репинским портретом Мусоргского и обошел молчанием выставленную тогда же картину Сурикова, Репин написал ему с упреком: «Одного не могу я понять до сих пор, как это картина Сурикова „Казнь стрельцов“ не воспламенила Вас!» [107]

И через три недели опять:

«А более всего я сердит на Вас за пропуск Сурикова. Как это

случилось… вдруг пройти молчанием такого слона!!! Не понимаю — это страшно меня взорвало»[108].

Но в обывательских кругах постоянно твердили о тайном соперничестве Репина с Суриковым, о той зависти, которую они будто бы питали друг к другу. Я как-то написал об этом Репину. Он ответил мне обширным письмом:

«…А про Сурикова — удивляюсь вашим сомнениям относительно наших отношений — ведь вы же сами свидетель: в „Княжьем дворе“ при вас же мы чуть не больше недели жили, видались, обедали и чаевали в 4 часа. Какого еще вам свидетельства? И что можно придумать к нашим старотоварищеским отношениям? Даже, подумав немного, я бы окрестил паши отношения — казаческим *побратимством.* Были моменты, когда он даже *плакал* (человек сентиментальный сказал бы: на моей груди). Он плакал, рассказывая о моменте смерти своей жены, слегка положив руку на мое плечо. Словом, более близких отношений у меня не было ни с одним товарищем…»[109].

«Казаческое побратимство» связывало Репина со всеми товарищами, начиная с Федора Васильева, но к Сурикову он всегда испытывал особое чувство приязни, может быть, именно оттого, что и по своему творчеству и по своему душевному складу они были полярно противоположны друг другу.

«Распрей никаких и никакого антиподства между нами не было… — писал мне Репин в другом, более раннем письме. — Как мне, так и ему [Сурикову] многое хотелось выслушать и спросить друг друга по поводу наших работ, которые поглощали нас; и бесконечные вопросы так и скакали перед нами и требовали ответов. И все это на дивном фоне великих шедевров — то есть, конечно, в воображении, — которые окружали нас, излюбленные, бессмертные, вечные. Мы *много* видели, горячо любили искусство и были постоянно, как в концерте окружены — один за другим — проходившими перед нашими глазами дивными созданиями *гениев*…».

В том же письме Репин писал:

«…Когда мы [с Суриковым] жили в Москве (от 1877–1882). Я — Смоленский бульвар, он — *Зубово.* Это очень близко, и мы видались всякий день (к вечеру) и восхищались *Л. Н. Толстым,* — он часто посещал нас (все это по-соседски было: Толстые жили в *Денежном переулке).* И я еще издали, увидев его, Сурикова, идущего мне навстречу, я уже руками и ногами выражал ему мои восторги от посещения великого Льва: тут нами припоминалось всякое слово, всякое движение *матерого художника*…

Например, он сказал, глядя на моего запорожца, сидящего за

столом: „А интересно, — как это на рукаве на локте, где у них прежде всего засаливались рукава?“ От восторга — от этого его вопроса мы готовы были кататься по бульвару и, как пьяные, хохотали; при этом Суриков, как-то угнувшись, таинственно фыркнул, скосив глаза мне» [110].

Репин принимал живое участие и в творческих исканиях Сурикова. Когда Суриков писал свое «Утро стрелецкой казни», Репин вместе с ним выходил «на охоту за типами» для этой картины.

«Ну и посчастливилось не раз!.. — вспоминал он в письме ко мне. — Москва богата этим товаром. Кузьма, например, Суриков его обожал и много, много раз писал с него. Это самая выдающаяся фигура в „Казни стрельцов“). Потом ездили искать внутренность избы для Меншикова[111] и вместе (то есть я за компанию) писали этюд (этот этюд у меня) на Воробьевых горах»[112].

Стремясь побудить своего «побратима» усовершенствоваться в технике рисунка, Репин специально для него затеял было (тогда же, в Москве) совместные занятия рисованием.

Принимая близко к сердцу успехи каждого из «братьев по искусству», Репин переживал их неудачи как свои.

В этом отношении характерен тот эпизод, о котором повествует художник И. И. Бродский в своей книге «Мой творческий путь». Я присутствовал при этом эпизоде.

В мастерской Репина, в Пенатах, Бродский начал писать портрет Ильи Ефимовича. Работа Бродского на первых порах очень понравилась Репину.

Но второй сеанс оказался, по признанию самого автора, большой неудачей. Бродский в тот день был нездоров, утомлен и, как мне показалось, расстроен.

Он писал по-сухому — неуверенно, дрябло. Когда Репин взглянул на портрет после этого второго сеанса, он застонал, как от физической боли.

— Что вы сделали? Ах, что вы сделали?

Вся прелесть первого наброска исчезла, и, сознавая это, Бродский удрученно молчал. Уже наступили сумерки. А в этот вечер мы все вместе должны были пойти на какой-то спектакль, который устраивался в дачном театрике Цезаря Пуни. Артисты давно уже пригласили Репина на этот спектакль, он обещал прийти и теперь, чтобы не обидеть артистов, должен был сдержать свое слово. Обычно наши общие экскурсии в театр, в кино, на картинные выставки бывали очень оживленны и веселы, но на этот раз и Репин и Бродский были так опечалены, словно случилось несчастье. Некоторое время Репин тщательно старался

увлечься тем, что происходило на сцене, но в самый разгар спектакля вдруг схватил Бродского за руку и вывел его из театра.

«Держа по-прежнему меня за руку, — вспоминает художник, — Илья Ефимович быстро зашагал по направлению к своему дому. Я еле поспевал за ним. Когда мы очутились у него в мастерской, было уже темно, он нервно зажег керосиновую лампу, вмиг достал мой портрет, раздобыл вату и скипидар и тотчас же начал смывать все, что я сделал в этот день.

— Того, что было, — не восстановишь, но это лучше, чем то, что вы сегодня сделали, — сказал он и опять стал ругать меня, но потом успокоился и как бы помирился со мной»[113].

Сидя в театре, он мучился мыслью, что «собрат-художник» у него на глазах испортил талантливо начатую картину, и не успокоился, пока не помог ему преодолеть неудачу.

Заговорив об отношении Репина к Сурикову, я вспоминаю такой удивительный случай. Один из гостей Репина, адвокат, беззаботный по части живописи, произнес за обедом тост, который закончил такими словами:

— Да здравствует *Иван* Ефимович Репин, автор гениальной картины «Боярыня Морозова»!

Илья Ефимович тотчас же чокнулся с ним.

— Присоединяюсь к вашему тосту всем сердцем! Я тоже считаю «Морозову» гениальной картиной и был бы горд, если бы написал ее я, а не Суриков.

Оратор даже не догадался, что ему следовало провалиться сквозь землю, и победоносно глядел на присутствующих.

В 1927 году В. Д. Поленов получил звание народного художника. По этому случаю в каком-то журнале, кажется в «Красной ниве», был напечатан его чрезвычайно похожий портрет (фотография). Я вырезал этот портрет и послал его Репину. Он ответил горячим письмом:

«Дорогой Корней Иванович! Обнимаю, целую Вас за… *портрет Поленова.* Как красив еще этот мой ровесник… Поздравляю! Поздравляю его всей душой *Народным художником!!!* Портрет его — это прямо с исторической картины Рембрандта. Очень, очень обрадовали меня…» [114].

IX. РЕПИН В «ЧУКОККАЛЕ»

Весной с моря налетел ураган и повалил в Пенатах большую сосну. Сосна упала возле «Храма Изиды» и загородила собой тропинку. Когда ураган утих, мы вместе с соседским садовником и какими-то молодыми людьми перепилили сосну и поволокли ее макушку к дровяному сараю. Больше часу возились мы с неповоротливым деревом и были уже в двух шагах от колодца, когда Репин выразил желание зарисовать нашу группу вместе с этой опрокинутой сосной. Усевшись на любимую скамью, он тотчас же принялся за работу.

Я и прежде нередко позировал Репину, хотя едва ли был пригоден для этого по причине моей тогдашней подвижности. Однажды, когда он писал мой портрет, он сказал мне без всякого гнева:

— Натурщики делятся на два разряда: одни хорошие, другие плохие. Вы же совершенно особый разряд: от-вра-ти-тельный.

На этот раз я очень старался: добросовестно простоял минут двадцать в напряженной, неловкой позе, ухватившись за мохнатые; ветви. Когда Репин закончил рисунок, он дал его мне и сказал:

— Это для вашей «Чукоккалы».

Так назывался самодельный альбом, который по совету художника И. И. Бродского я смастерил еще осенью.

Первые четыре буквы этого странного слова — начало моей фамилии. Конец заимствован из названия местности, где стояло мое жилье (дачный поселок Куоккала).

Но этот альбом, или, вернее, альманах, долго оставался пустым, так как зимой в Куоккале очень мало народу. Понемногу я забыл о своем альманахе, прозимовавшем у меня в сундуке. И вот теперь, весной, Репин вспомнил о нем, вспомнил даже его мудреное имя, и первый стал сотрудничать в нем.

Рисунок Репина изображает (в ракурсе) большую сосну и нас четверых, как бы запряженных в нее: мы ухватились за широкие ветки и тянем ее прямо на зрителя. «Бурлаки в Пенатах» — так назвал эту картину Евреинов. Название понравилось Репину.

С легкой руки Ильи Ефимовича «Чукоккала» той же весной стала заполняться рисунками, стихами, экспромтами. Стихотворец, Борис Садовской написал на заглавном листе «Чукоккалы»:

Наследник и сомышленник Шевченки,
Сюда с искусства ты снимаешь пенки.

Конечно, я не предвидел тогда, что этих «пенок» искусства: окажется такое количество. В настоящее время в «Чукоккале» 634 страницы, на которых есть рисунки Репина, записи Горького, Маяковского, Шаляпина, Александра Блока, А. Ф. Кони, Леонида Андреева, Алексея Толстого, Валерия Брюсова, А. Куприна, Ивана Бунина, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, а также Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, Пришвина, Мих. Исаковского, Маршака, Ильфа и Петрова, Осипа Мандельштама, Леонова, Константина Федина, Вс. Иванова, Валентина Катаева, М. Зощенко, Сергея Михалкова, Л. Пантелеева, Евгения Шварца и многих других.

Следующий репинский рисунок — карандашный набросок с лежавших на куоккальском пляже незнакомых людей (1 июня 1914 года), — к сожалению, он испорчен неудачным фиксативом, который применил к нему впоследствии сам же художник. Характерно для тогдашних нравов: в жаркий день на пляже, у самого моря, люди не решаются раздеться, а лежат в сапогах, в пиджаках, облаченные в тяжелые ткани: насколько я помню, лишь вовремя войны, начиная с 1916 года, на пляжах Европы стали нежиться под солнцем обнаженные люди.

Следующий репинский рисунок помечен знаменательной датой 20 июля 1914 года. В этот день Репину исполнилось семьдесят лет.

Слушая «Медного всадника», которого я читал ему вслух, он взял четвертушку бумаги и начал рисовать всех собравшихся. Художник Юрий Анненков, коренной обитатель Куоккалы, примостился у него за спиной и зарисовал его — очень похоже. Репин в это самое время сделал несколько набросков на отдельных листах — один с Николая Евреинова, другой с меня (читающего книгу) и с писателя Юлия Волина, который вышел у него необыкновенно похож, не только внешностью, но и самой сутью характера. Рисунок исполнен папиросным окурком. Репин макал этот окурок в чернильницу и пользовался им, словно кистью. Потом кое-где (очень скупо) присоединил к этим пятнам штрихи, сделанные тонким пером. Пером нарисована на этом листе сидящая в отдалении женщина. Отдаление было очень большое, так как диван, на котором сидели мы трое, был чрезвычайно широк. Замечательно, что в качестве местности, где сделан рисунок, Репин в подписи под рисунком указал Чукоккалу, потому что, по его убеждению, Чукоккалой надлежало называть не только мою книгу, но и дом, где я жил. Он постоянно говорил и писал: «Завтра я приду к вам в Чукоккалу», или: «У вас в Чукоккале» и т. д.

По издавна заведенному обычаю Репин бывал в Чукоккале каждое воскресенье.

3 августа нарисовал он артистку Наталью Толстую, или, вернее, написал ее папиросным окурком и кое-где тронул рисунок тонкими штрихами пера. Наталья Толстая работала с Мейерхольдом в одном дачном театре — неподалеку от нас, в Териоках.

В то время Репин был всецело захвачен войной и, когда однажды застал у меня какого-то адвоката с закрученными кверху усами, стал рисовать с него кайзера Вильгельма II.

Около этого времени у Ильи Ефимовича сильно заболела рука, и я стал по воскресеньям прятать от него перья и карандаши, чтобы он не утомлял больную руку. Но 7 сентября к нам пришла старшая сестра художника Ивана Альбертовича Пуни (я забыл ее имя), она добровольно отправлялась на фронт в качестве сестры милосердия. Узнав об этом, Репин, отзывчивый на все современное, захотел во что бы то ни стало нарисовать ее, но так как ни перьев, ни карандашей у него поблизости не было, он взял обыкновенную спичку и, макая ее в полузасохшую тушь, которую нашел на подоконнике, все же нарисовал эту смеющуюся, миловидную девушку. На рисунке она сидит подбоченившись, в той залихватской, мальчишеской позе, которая в ту пору была свойственна людям, добровольно уходившим на фронт.

Вместе с ней пришла к нам ее пожилая родственница (или: приятельница?), с которой я уже встречался в Пенатах, — бесцветная, пожилая и бессловесная женщина, из тех, кого всегда забывают после первой же встречи. Но я неизменно вспоминаю ее всякий раз, когда гляжу на этот репинский рисунок в «Чукоккале», потому что, едва эта дама узнала, что Репин собирается нарисовать ее спутницу, она вся заколыхалась от страха.

— Не надо, ради бога, не надо!

— Почему же?

— Прошу вас… я вас очень прошу.

До Репина ее мольбы не дошли, и она в величайшей тревоге смотрела на него все эти десять минут, покуда он работал над своим беглым наброском.

Дело в том, что за три года до этого, когда Репин писал мой портрет, я в шутку сказал ему, что, будь я чуть-чуть суевернее, я ни за что не решился бы позировать ему для портрета, потому что в его портретах таится зловещая сила: почти всякий, кого он напишет, в ближайшие же дни умирает. Написал Мусоргского — Мусоргский тотчас же умер. Написал Писемского — Писемский

умер.

А Пирогов? А Мерси д'Аржанто? И чуть только он захотел написать для Третьякова портрет Тютчева, Тютчев в том же месяце заболел и вскоре скончался.

Присутствовавший при этом разговоре писатель-юморист О. Л. д'Ор (Оршер) сказал умоляющим голосом:

— В таком случае, Илья Ефимович, сделайте милость, напишите, пожалуйста, Столыпина!

Все захохотали. Столыпин был в то время премьер-министром, и мы дружно ненавидели его.

Прошло несколько месяцев, Репин сказал мне:

— А этот ваш Ор оказался пророком. Еду писать Столыпина по заказу Саратовской думы.

Писал он Столыпина в министерстве внутренних дел и, возвратившись после первого сеанса, рассказывал:

— Странно: портьеры у него в кабинете красные, как кровь, как пожар. Я пишу его на этом кроваво-огненном фоне. А он и не понимает, что это — фон революции[115].

Едва только Репин закончил портрет, Столыпин уехал в Киев, где его сейчас же застрелили.

Сатириконцы говорили, смеясь:

— Спасибо Илье Ефимовичу!

При всех этих разговорах, очевидно, присутствовала та малозаметная дама, о которой я сейчас говорил. И теперь, когда ее подруга, отправляясь на фронт, стала позировать Репину, дама не на шутку испугалась за ее юную жизнь. И с тех пор всякий раз, когда попадается мне на глаза страница «Чукоккалы», где Репиным увековечена при помощи спички подбоченившаяся веселая, кудрявая девушка, уходящая добровольно на фронт, я вспоминаю и ту всеми забытую женщину, которая с таким искренним ужасом смотрела на этот портрет. Как звали кудрявую девушку, я, повторяю, забыл. О чем она говорила, не помню. Помню только, что она объявила себя поклонницей футуристической живописи и что вместо юбки были на ней шаровары, для ношения которых в то время «девушке из хорошего дома» нужна была незаурядная смелость. Репин отлично схватил то выражение бравады и вызова, которое было свойственно ей.

1 октября того же года Илья Ефимович нарисовал «пилота-авиатора» Василия Каменского.

В те времена слово «летчик» еще не вошло в обиход. Летчиков звали «авиаторами», а самолеты — «аэропланами», и так как при несовершенстве тогдашних моторов авиация была делом опасным, на «авиаторов» смотрели как на отчаянно смелых людей, обрекавших себя на верную гибель. Так что, когда в

Куоккале появился голубоглазый летчик Василий Каменский, он сразу сделался заметной фигурой в нашей артистической среде. Под письмами он так и подписывался: «пилот-авиатор». И в первую же минуту знакомства рассказывал, что у него где-то в Гатчине есть свой собственный «блерио», и радушно предлагал полететь вместе с ним, причем тут же сообщал мимоходом, что у него уже было тринадцать аварий. Но вскоре все почему-то забыли, что он «авиатор». Обнаружилось, что он поэт-футурист и что, кроме того, он чудесно вырезывает из разноцветной бумаги разные фигурки и узоры. В этой области у него был природный талант: наклеит на огромный зеленый картон десяток фантастических драконов, вырезанных из оранжевой и пунцовой бумаги, вперемежку с фиолетовыми звездами, и получится чудесный орнамент, исполненный какой-то буйной и жизнерадостной музыки. Повесишь эту бумажную импровизацию на стену — и в комнате становится весело. Среди фигурок иногда возникали разноцветные буквы, из которых слагались заумные, птичьи слова, звучащие такой же радостью. Вообще это был один из самых счастливых людей, каких я когда-либо видел. Казалось, что и стихи свои он тоже вырезывает из разноцветной бумаги: такие они были пестрые, веселые, орнаментно-нарядные.

Вскоре на стенах моей комнаты появилось несколько его «гобеленов». Репин отнесся к ним довольно сочувственно, хотя, насколько я могу судить, был не слишком чувствителен к графической ритмике. Каменский оказался так первобытно простодушен и ласков, что Илья Ефимович вскоре простил ему и его младенческий ум и его футуризм. Художник охотно рисовал «авиатора» и в своих альбомах и в «Чукоккале».

К сожалению, на рисунке в «Чукоккале» Каменский вышел значительно старше своего тогдашнего возраста. Не передана простодушная детскость его румяного и круглого лица.

Зато истинными шедеврами Репина являются исполненные им в той же «Чукоккале» портреты Виктора Шкловского, Бориса Садовского и жены писателя Юлия Волина.

Борис Садовской в то время предстал перед Репиным как автор сборника стихов «Самовар». Самое заглавие этой книги воспринималось в ту пору как бунт. Заглавия поэтических сборников отличались тогда либо высокопарной торжественностью: «Золото в лазури!», «Будем, как солнце», «Cor ardens», либо тяготели к абстракциям: «Нечаянная радость», «Безбрежность», «Прозрачность». Против этой выспренней поэтики символистских заглавий по-своему протестовали тогда футуристы, дававшие своим книгам такие названия, как «Дохлая луна», «Засахаре кры» и пр. Борис Садовской, ненавидя и тех и

других, выступил против них со своим «Самоваром».

Тихий самоварный уют, провинциальная домовитость, патриархальность, семейственность были и в самом деле его идеалом. Связанный всеми корнями со своей нижегородской усадьбой Романовной, со своим домом и садом, он бывал в столицах лишь наездами и чувствовал себя здесь чужаком. Не проходило и месяца, как его уже тянуло обратно — к своему родному самовару. Все современное было враждебно ему. Большой любитель и знаток старины, он усердно стилизовал себя под человека послепушкинской эпохи, и даже бакенбарды у него были такие, какие носил когда-то поэт Бенедиктов. Не было бы ничего удивительного, если бы он нюхал табак из «табакерки» Михаила Погодина и оказался приятелем Нестора Кукольника или барона Брамбеуса. На него надвигались две мировые войны и величайшая в мире революция, а он пытался отгородиться от этого неотвратимого будущего идиллическим своим «Самоваром», стихами своего боготворимого Фета, бисерными кошельками, старинными оборотами стилизованной речи. Конечно, здесь была и литературная поза, но было и подлинное — сознание своей обреченности.

При всем том это был неплохой человек: надежный друг, занятный собеседник. Илью Ефимовича он любил с самого своего провинциального детства и воспел его в восторженном сонете, который кончается так:

Царевна-пленница, злодей Иван,
Глумливых запорожцев вольный стан —
Во всем могуч, во всем великолепен,
В сиянии лучистом долгих лет
Над Русью встав, ты гонишь мрак и бред,
Художник-солнце, благодатный Репин.

Через несколько лет, когда я уже покинул Куоккалу и мой дом разграбили белоэмигранты, Илья Ефимович в письме ко мне (от 19 июля 1923 года) вспоминал наши тогдашние сборища:

«…Вчера, проходя в Оллила, [я] с грустью посмотрел на потемневший дом Ваш, на заросшие дороги и двор, вспоминал, сколько там было приливов и отливов всех типов молодой литературы! Особенно футуристов, дописывавшихся уже только до твердых знаков и полугласных мычаний! Ну, и Алексей Толстой, и Борис Садовской… И многое множество брошюр видел я в растерзанном виде, на полу, со следами на всем грязных подошв валенок, среди ободранных роскошных диванов, где мы так интересно и уютно проводили время за слушанием

интереснейших докладов и горячих речей талантливой литературы, разгоравшейся красным огнем свободы. Да, целый помост образовался на полах в библиотеках из дорогих, редких изданий и рукописей; и под этим толстым слоем нестерпимо лопались — трещали стекла…»

В других письмах он вспоминает А. И. Свирского, Сергея Городецкого, Аркадия Аверченко, Евреинова, которых он в разное время встречал на моих воскресеньях. Кое-кого из них он изобразил на коллективном портрете, который (кажется, по предложению Евреинова) был назван «Государственным советом в Чукоккале» — в память знаменитой картины. То была большая композиция на широком листе, исполненная папиросным окурком. Он посвятил ей несколько сеансов, и я никогда не прощу себе, что этот рисунок погиб. Так как он был вдвое больше «Чукоккалы» и он не вмещался в тетради, и я хранил его в столе, среди бумаг. Весной в 1917 году, второпях покидая свой дом, я оставил этот рисунок и десятки других драгоценностей на попечение добрых соседей, твердо уверенный, что через несколько дней возвращусь. Но финны внезапно закрыли границу, а «добрые соседи» разграбили дом. Погибло все мое добро, все бумаги, картины и книги — в том числе и «Государственный совет». Впрочем, меня не покидает надежда, что этот рисунок найдется. Не могли же грабители изодрать его в клочья!

Особенно удался художнику на этом рисунке Сергей Городецкий, портрет которого незадолго до этого Илья Ефимович написал у себя в мастерской. В те времена Городецкий сочинял стихи с необыкновенной легкостью, и, когда к семидесятилетию Репина мне было поручено «Нивой» составить репинский юбилейный номер, я обратился к Городецкому, и он в тот же день написал:

Какой старинной красотою
Уединенный сад цветет,
Где жизнью мудрой и простою
Художник радостно живет…

Там куст сиреневый посажен,
Там брошен камень-великан…
Из-под земли на много сажен
Студеный выведен фонтан.

А посредине сада домик,
Как будто сказка наяву,

Стоит и тянется в истоме
С земли куда-то в синеву.

Он весь стеклянный, весь узорный,
Веселый, смелый и чудной…

Стихи представляли собой точнейшее изображение той обстановки, в которой протекала тогдашняя жизнь художника. Конечно, я был рад напечатать эту правдивую зарисовку с натуры, но, к сожалению, в ней не было Репина. Тут был портрет его сада, а не его самого. Поэтому Сергею Городецкому пришлось по моей просьбе писать еще одно стихотворение для репинского номера «Нивы», где он опять-таки очень верно и точно изобразил его самого, семидесятилетнего Репина.

Выйдет в курточке зеленой,
Поглядит на водомёт,
Зачерпнет воды студеной
И с улыбкою испьет.

Светлый весь, глаза сияют,
Голубую седину
Ветер утренний ласкает,
Будто легкую волну.

Не устал он, не измаян,
Полон силы и борьбы,
Сада яркого хозяин.
Богатырь своей судьбы…

Таким Репин и казался тогда. Никому и в голову не приходило, что он стоит на самом пороге дряхлости. В то время, в 1914 году, он не только «испивал» из своего «водомёта» студеную воду, но нередко и купался в этой студеной воде, окунаясь в бассейн и по-молодому подставляя свое стариковское тело под удар водомётной струи.

И каждое утро, в любую погоду, перед тем как подняться к себе в мастерскую, делал в «Храме Изиды» гимнастику.

В вышеприведенном письме Илья Ефимович вспоминает с иронией посещавших меня футуристов.

Репин с огненной ненавистью относился к той группе художников, которую он называл «футурней». «Футурня» со своей стороны уже года три поносила его. Поэтому, когда у меня стал

бывать Маяковский, я испытывал немалую тревогу, предвидя его неизбежное столкновение с художником.

Маяковский был полон боевого задора. Репин тоже не остался бы в долгу. Но отвратить их свидание не было возможности: мы были ближайшими соседями Репина, и поэтому он бывал у нас особенно часто. И вот в одно из воскресений, когда Маяковский декламировал у меня на террасе отрывки из незаконченной поэмы, стукнула садовая калитка — и вдали показался Репин.

Он пришел неожиданно, с одной из своих дочерей.

Маяковский сердито умолк: он не любил, чтобы его прерывали. Пока Репин (помню, очень изящно одетый, в белоснежном отложном воротничке, стариковски красивый и благостный) с обычной своей преувеличенной вежливостью медлительно и чинно здоровался с каждым из нас, приговаривая при этом по-старинному имя-отчество каждого, Маяковский стоял в выжидательной позе, словно приготовившись к бою.

Вот они оба очень любезно, но сухо здороваются, и Репин, присев к столу, просит, чтобы Маяковский продолжал свое чтение.

Спутница Репина шепчет мне: «Лучше не надо». Она боится, что припадок гнева, вызванный чтением футуристических виршей, вредно отзовется на здоровье отца.

Репин всегда был неравнодушен к поэзии. Я часто читал ему «Илиаду», «Евгения Онегина», «Калевалу», «Кому на Руси жить хорошо». Слушал он жадно, не пропуская ни одной интонации, но что поймет он в стихах Маяковского, он, «человек шестидесятых годов»? Как у всякого старика, у него (думал я) закоченелые литературные вкусы, и новаторство Маяковского может показаться ему чуть не кощунством. В то время Маяковского любили только некоторые слои молодежи, а люди пожилые в огромном своем большинстве считали его скандалистом, коверкающим русский язык. Самая форма его стиха, разрушающая былые каноны, отпугивала от него стариков.

Маяковский начинает своего «Тринадцатого апостола» (так называлось тогда «Облако в штанах») с первой строки. На лице у него — вызов и боевая готовность. Его бас понемногу переходит в надрывный фальцет:

> Это опять расстрелять мятежников
> грядет генерал Галифе!

Пронзительным голосом выкрикивает он слово «опять». И славянское «грядет» произносит «грьядёт», отчего оно становится современным и действенным. Я жду от Репина грома и молнии,

но вдруг он произносит влюбленно:

— Браво, браво!

И начинает глядеть на Маяковского с возрастающей нежностью. И после каждой строфы повторяет:

— Вот так так! Вот так так!

«Тринадцатый апостол» дочитан до последней строки. Репин просит: «Еще». Маяковский читает и «Кофту фата», и отрывки из трагедии, и свое любимое «Нате!»:

Через час отсюда в чистый переулок
Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
А я вам открыл столько стихов шкатулок,
Я, бесценных слов мот и транжир.

Репин восхищается все жарче. «Темперамент! — кричит он. — Какой темперамент!» И, к недоумению многих присутствующих, сравнивает Маяковского с Гоголем, с Мусоргским…

Маяковский обрадован, но не смущен. Он одним глотком выпивает стакан остывшего чаю и, кусая папиросу, победоносно глядит на сидящего тут же репортера «Биржевки», который незадолго до этого взирал на него свысока.

А Репин все еще не в силах успокоиться и в конце концов говорит Маяковскому:

— Я хочу написать ваш портрет! Приходите ко мне в мастерскую.

Это было самое приятное, что мог сказать Репин любому из окружавших его. «Я напишу ваш портрет» — эта честь выпадала не многим. Репин в свое время наотрез отказался написать портрет Ф. М. Достоевского, о чем сам неоднократно вспоминал с сожалением. Я лично был свидетелем того, как он в течение нескольких лет уклонялся от писания портретов В. В. Розанова и Ивана Бунина.

По Маяковскому он при первом же знакомстве сказал:

— Я напишу ваш портрет.

— А сколько вы мне за это дадите? — дерзко ответил ему Маяковский.

Эта дерзость понравилась Репину.

— Ладно, ладно, в цене мы сойдемся! — ответил он вполне миролюбиво и встал, чтоб уйти (уходил он всегда внезапно, отрывисто, без долгих прощаний, хотя входил церемонно и медленно).

Мы всей компанией (такой установился обычай) вызвались проводить его до дому.

Он взял Маяковского дружески под руку, и всю дорогу они о

чем-то беседовали. О чем, не знаю, так как шел далеко позади, вместе с остальными гостями.

На прощание Репин сказал Маяковскому:

— Уж вы на меня не сердитесь, но, честное слово, какой же вы, к чертям, футурист!..

Маяковский буркнул ему что-то сердитое, но через несколько дней, когда Репин пришел ко мне снова и увидел у меня рисунки Маяковского, он еще настойчивее высказал то же суждение:

— Самый матерый реалист. От натуры ни на шаг, и… чертовски уловлен характер.

У меня накопилась груда рисунков Владимира Владимировича. В те годы он рисовал без конца, свободно и легко — за обедом, за ужином, по три, по четыре рисунка — и сейчас же раздавал их окружающим.

Когда Маяковский пришел к Репину в Пенаты, Репин снова расхвалил его рисунки и потом повторил свое:

— Я все же напишу ваш портрет!

— А я ваш, — отозвался Маяковский и быстро-быстро тут же, в мастерской, сделал с Репина несколько моментальных набросков, которые, несмотря на свой карикатурный характер, вызвали жаркое одобрение художника.

— Какое сходство!.. И какой (не сердитесь на меня) реализм!..

Это было в июне 1915 года. Вскоре у нас установился обычай: вечерами после целодневной работы, часов в семь или восемь, Репин заходил ко мне (я жил наискосок от Пенатов), и мы вместе с Маяковским, вместе с моей семьей уходили по направлению к Оллиле, в ближайшую приморскую рощу.

Маяковский шагал особняком, на отлете и, не желая ни с кем разговаривать, беспрерывно декламировал сам для себя чужие стихи — Сашу Черного, Потемкина, Иннокентия Анненского, Блока, Ахматову. Декламировал сперва издевательски, а потом всерьез, «по-настоящему». Репин слушал его с увлечением, часто приговаривая свое любимое «браво»…

Давида Бурлюка и других футуристов я познакомил с Репиным еще в октябре 1914 года, в самом начале войны. Они пришли к нему в Пенаты учтивые, тихие, совсем не такие, какими были в буйных своих декларациях.

Познакомившись с Бурлюком лично в Куоккале, он не то что примирился с ним — этого не было и быть не могло! — а просто стал смотреть на него снисходительнее, не придавая никакого значения его парадоксам и придерживаясь беззлобной иронии во всех разговорах с ним. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, присутствовавшая при этом свидании, тогда же вписала мне в

«Чукоккалу» такой стихотворный экспромт:

Вот Репин наш сереброкудрый,—
Как будто с ним он век знаком —
Толкует с добротою мудрой
И с кем? — с Давидом Бурлюком.

Искусства заповеди чисты!
Он был пророк их для земли…
И что же? наши футуристы
К нему покорно притекли!..

А портрет Маяковского Репин так и не написал. Приготовил широкий холст у себя в мастерской, выбрал подходящие кисти и краски и все повторял Маяковскому, что хочет изобразить его «вдохновенные» волосы. В назначенный час Маяковский явился к нему (он был почти всегда пунктуален), но Репин, увидев его, вдруг вскрикнул страдальчески:

— Что вы наделали!.. о!

Оказалось, что Маяковский, идя на сеанс, нарочно зашел в парикмахерскую и обрил себе голову, чтобы и следа не осталось от тех «вдохновенных» волос, которые Репин считал наиболее характерной особенностью его творческой личности.

— Я хотел изобразить вас народным трибуном, а вы…

И вместо большого холста Репин взял маленький и стал неохотно писать безволосую голову, приговаривая:

— Какая жалость! И что это вас угораздило!

Маяковский утешал его:

— Ничего, Илья Ефимович, вырастут!

Всей своей биографией, всем своим творчеством он отрицал облик поэта как некоего жреца и пророка, «носителя тайны и веры», одним из признаков которого были «вдохновенные» волосы. Не желая, чтобы на репинском портрете его чертам было придано ненавистное ему выражение, он предпочел обезобразить себя, оголив до синевы свой череп.

Где теперь этот репинский набросок, неизвестно[116].

К сожалению, дальнейшие отношения Маяковского и Репина для меня как в тумане. Смутно вспоминаю, что зимой того же года (или, может быть, год спустя), уже живя в Петрограде, Маяковский приехал ко мне вместе с Аркадием Аверченко, и мы пошли к Илье Ефимовичу в Пенаты. Как они встретились — Маяковский и Репин — и что они говорили, не помню. Помню только, как в столовой у Репина за круглым столом Владимир Владимирович стоит во весь рост и читает свою поэму «Война и

мир» (не всю, а клочки и отрывки; она еще не была в ту пору закончена), а Репин стонет от восхищения и выкрикивает свое горячее «браво! браво!»

Какими запасами молодости должен был обладать этот семидесятилетний старик, чтобы, наперекор всем своим привычкам и установившимся вкусам, понять, оценить и полюбить Маяковского!

Ведь Маяковский в то время совершал одну из величайших литературных революций, какие только бывали в истории всемирной словесности. В своем «Тринадцатом апостоле» («Облако в штанах») он ввел в русскую литературу и новый, небывалый сюжет, и новую, небывалую ритмику, и новую, небывалую систему рифмовки, и новый синтаксис, и новый словарь.

Не было бы ничего удивительного, если бы все эти новшества в своей совокупности отпугнули старика-передвижника, как отпугнули они, например, Леонида Андреева. Но Репин сквозь чуждые и непривычные ему формы стиха инстинктом большого художника сразу учуял в Маяковском огромную силу, сразу понял в его поэзии то, чего еще не понимали в ту пору ни редакторы журналов, ни профессиональные критики.

Кроме Маяковского Репин встречал у меня и Хлебникова, и Кульбина, и Алексея Крученых. Особенно заинтересовал его Хлебников, обладавший великолепным умением просиживать часами в многошумной компании, не проронив ни единого слова. Лицо у него было неподвижное, мертвенно-бледное, выражавшее какую-то напряженную думу. Казалось, он мучительно силится вспомнить что-то безнадежно забытое. Он был до такой степени отрешен от всего окружающего, что не всякий осмеливался заговорить с ним.

В то время как другие футуристы пытались уничтожить преграду, стоявшую между ними и Репиным, Хлебников чувствовал эту преграду всегда.

Однажды, сидя на террасе за чайным столом и с любопытством вглядываясь в многозначительное лицо молодого поэта, Репин сказал ему:

— Надо бы написать ваш портрет.

Хлебников веско ответил:

— Меня уже рисовал Давид Бурлюк.

И опять погрузился в молчание.

А потом задумчиво прибавил:

— В виде треугольника.

И опять замолчал.

— Но вышло, кажется, не очень похоже.

Репин долго не мог забыть этих слов «будетлянина», часто пересказывал их, говоря о кубистах, и даже через несколько лет цитировал в каком-то письме.

Обычно в репинской мастерской вместе с Репиным трудился какой-нибудь юноша, состоявший у него в учениках-подмастерьях. После того как скончалась Наталья Борисовна, Репин стал приходить ко мне по воскресеньям со своим «подмастерьем» Вербовым и однажды срисовал его в «Чукоккалу». Вербов был юноша очень напористый, честолюбивый, упрямый, с крепкой житейской хваткой, и Репин в своем беглом наброске очень выпукло выразил эти черты его личности.

Не только своими рисунками участвовал Репин в «Чукоккале». Он охотно позировал для нее разным художникам, так что на многих ее страницах запечатлен его образ. Здесь рисовали его и Владимир Маяковский, и Борис Григорьев, и Бродский, и Мих. Вербов, и Василий Матэ, и скульптор Гинцбург, и Фешин, и Анненков.

Маяковский рисовал его множество раз, тратя на каждый рисунок не больше пяти минут. Репину особенно понравился тот карикатурный портрет, который ныне находится в музее Маяковского. Хотя в своем рисунке Маяковский слишком резко подчеркнул и усилил признаки старческой немощи, которые в то время наметились в облике Репина, Илье Ефимовичу и в голову не пришло обижаться на этот дружеский шарж, и он громко восхищался его выразительностью.

В последние годы жизни Репин с особенною любовью вспоминал ту эпоху, когда в Куоккалу съезжались во множестве поэты, художники, музыканты, ученые. Изображая запустение Пенатов в 1923 году, он писал мне в письме от 19 июля:

«Проходя мимо Шехерезады, я вспоминаю Вашу высокую веселую фигуру, — помните, как Вы подымали поваленные бурей деревья? Недавно была большая буря, но Шехерезада *стоит;* только дороги все страшно заросли травой забвенья… А я босиком. (И все Вас вспоминаю.)… Помните лекции? Чтение Маяковского, С. Городецкого, Горького, пение Скитальца и др. (в Киоске), а не в Храме Изиды, где читали Тарханов, Леонид Андреев… Про Пенаты можно сказать: все побывали тут. Бывал и Куприн, еще из самых молодых тогда; приезжал на велосипеде, пробирался в узкой пашей столовой на конец общей скамьи и глубокомысленно молчал, выразительно наблюдая старших товарищей; Борис Лазаревский еще моложе был, только что начинал. Одно из самых трогательных лиц было Морозов Н. А.»[117].

Кроме того, в Пенатах бывали при мне и В. Г. Короленко, и

Шаляпин, и академик И. П. Павлов, и Ясинский, и Григорий Петров.

X. РЕПИН — ПИСАТЕЛЬ

Когда на склоне лет видный исторический деятель принимается писать воспоминания, естественно ожидать от него, что он, озираясь на пройденный путь, будет больше всего вспоминать о себе и о своих знаменитых трудах.

Но когда Репин впервые выступил в печати со своими записками, он, забывая о себе, очень долго вспоминал лишь о других. Из тех статей, что впоследствии составили книгу его мемуаров, раньше всего была написана им статья о Крамском, потом о Ге, потом о Льве Толстом, потом об Антокольском, Семирадском и Стасове, потом о Серове, потом о Гаршине, потом о Куинджи.

И лишь потом — по настоянию друзей — он впервые заговорил о себе: написал для одного московского журнала статью, которая вначале была озаглавлена так: «Из времен возникновения моей картины „Бурлаки на Волге“». Но и здесь в центре воспоминаний им поставлен другой человек — известный пейзажист Федор Васильев, которому он и посвящает чуть не половину статьи.

«Вот энергия! — восхищается Репин, вспоминая работу Васильева над каким-то пейзажем. — Да, вот настоящий талант!.. Меня даже в жар начинает бросать при виде дивного молодого художника, так беззаветно увлекающегося своим творчеством, так любящего искусство! Вот откуда весь этот невероятный опыт юноши-мастера, вот где великая мудрость, зрелость искусства…»[118].

Такими восторгами перед талантом Васильева переполнена вся статья.

«Гений», «гениальный мальчик», «феноменальный юноша» — повторяет о Васильеве Репин.

С таким же энтузиазмом он говорит о Куинджи:

«Гений-изобретатель», «феномен», «чародей, счастливый радостью побед своего гения» и т. д. и т. д.

И вот репинский отзыв о Ге как об авторе «Тайной вечери»: «феноменальный художник», «необыкновенный талант».

И до конца своих дней не забыл он восторгов, испытанных им перед картинами всеми забытого захолустного живописца Персанова, которые он еще мальчиком видел когда-то в Чугуеве. «Редкий и сильный талант», — пишет он о Персанове в своих мемуарах. «…Картинка Персанова — истинная жемчужинка в пейзажном искусстве…» «Дивный колорит… нечто невиданное».

Поучительна эта редкостная способность великого мастера

забывать о себе и, как бы отрешаясь от своей биографии, восхищаться чужим творчеством, чужими талантами.

Из одного его письма к Е. Н. Званцевой (от 8 ноября 1891 года) мы знаем, что однажды, еще в восьмидесятых годах, он написал было воспоминания о своем детстве и отрочестве, но потом та же беспримерная скромность заставила его уничтожить написанное. «Сколько я сжег недавно своих воспоминаний! — сообщает он в этом письме. — Рад, что сжег, к чему разводить этот хлам»[119].

Такое же нежелание говорить о себе проявит он и при писанин новых глав «Далекого близкого».

В качестве составителя и будущего редактора этой недописанной книги я просил его, например, поведать читателям, как создавались его «Запорожцы», а он вместо этого предлагал написать воспоминания о профессоре Прахове, об архитекторе Ропете, о художнике Ционглинском.

Но, конечно, свое преклонение перед чужими талантами он выражал не в одних только восторженных возгласах. Вспоминая о том или ином из своих современников, он вместе с каждым из них как бы сызнова переживал его жизнь, проходя с начала до конца, этап за этапом, весь его творческий путь со всеми его удачами, печалями, трудностями, и оттого эти статьи многими своими чертами сродни беллетристике и воспринимаются нами как повести, в которых есть завязка, развязка и чисто беллетристическая сюжетная ткань.

В этом Первая особенность мемуарных записок Репина: они беллетристичны — и раньше всего потому, что биография их главных героев представлена в динамике ее живого развития, в процессе ее созревания и роста.

Вот повесть о Крамском — бойце и учителе, который стал из волостных писарей первоклассным мастером живописи, поднят бунт против Академии художеств и вывел родное искусство на демократический путь реализма. Крамской на репинских страницах весь в движении, в борьбе, это не застывшая восковая фигура паноптикума, это именно герой увлекательной, богатой эпизодами повести.

Так же беллетристичны те главы, где появляется Федор Васильев. В них дан выразительный и яркий портрет, словно написанный репинской кистью.

Вся противоречивая сложность Васильева показана здесь не в какой-нибудь формуле, а опять-таки в живой динамике его речей и поступков.

Вы видите его лицо, его походку, вы слышите его задорный юношески самоуверенный смех, он движется и живет перед вами

— крикливый, бесцеремонный до дерзости и в то же время бесконечно обаятельный своей светлой талантливостью.

Вся повесть Репина о житье с Федором Васильевым на Волге (когда он собирал материалы для своих «Бурлаков») показывает, каким превосходным писателем мог бы сделаться Репин, если бы он не отдал всех сил своей живописи.

Его рассказ о том, как он писал «Бурлаков», — это даже не повесть, это поэма о молодости, о звездном небе над просторами Волги, о радостной работе двух художников, счастливых своим дарованием. И хотя в ней немало будничных, мелкобытовых эпизодов, вся она так музыкальна, широка и мажорна, что даже эти мелочи не в силах нарушить бьющую в ней через край поэзию счастья и молодости.

И с какой драматической силой передана Репиным трагедия Ге — большого художника, изменившего живому искусству во имя отвлеченной, безжизненной догмы! Репин переживает его отход от искусства как свое личное горе, заражая этим чувством и нас.

Вообще драматизация событий была излюбленным методом мемуарной беллетристики Репина. Здесь вторая особенность его литературного дарования. Описывая любой эпизод, он всегда придает ему горячую эмоциональность, сценичность. Даже приход станового, требующего у Васильева паспорт, даже толкотня публики перед картинами Архипа Куинджи, даже появление Льва Толстого в петербургском трамвае, даже купля-продажа какого-то рысака, приведенного «батенькой» с харьковской ярмарки, — все это драматизировано им словно для сцены.

Он нисколько не заботился об этом. Это выходило у него само собой. Таково было органическое свойство его пламенного и бурного мышления. Здесь сказалась в Репине та же черта, что сделала его драматургом русской живописи: «Иван Грозный», «Царевна Софья», «Не ждали», «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста в деревне» и другие — все это кульминационные моменты трагедий и драм, нашедшие свое воплощение в искусстве. Мне не раз случалось замечать, что даже когда Репин пересказывал только что прочитанную книгу, он невольно придавал ее фабуле сценический, эффектный характер, какого она не имела. Сам того не замечая, он театрализовал фабулу, излагал давние события с такой темпераментной страстностью, словно они сызнова совершаются в эту минуту. Такое тяготение к драматизации событий придало большую увлекательность многим главам его «Далекого близкого»: например, «Бедность», «Матеря», «Ростки искусства», «Отверженных не жалеют» и пр.

Но, конечно, Репин-мемуарист никогда не достиг бы этой живой беллетристической формы, если бы он не владел труднейшим мастерством диалога.

Живописцы в своих мемуарах большей частью основываются на зрительных образах. У Репина же во всей книге сказывается не только проникновенный, наблюдательный глаз, но и тонко изощренное ухо. Это было ухо беллетриста. Необычайна была его чуткость к разнообразным интонациям человеческой речи. Все, кого изображает он в книге — волжские рыбаки, и чугуевские мещане, и студенты Академии художеств, и Тургенев, и Стасов, и Гаршин, и Крамской, и Семирадский, и Лев Толстой, — много и охотно разговаривают у него на страницах, и всякого из них Репин как записной беллетрист характеризует стилем его речи. Перелистайте, например, тот рассказ, где он вспоминает о возникновении своих «Бурлаков». Артистически переданы в этом рассказе и реплики расстриги попа, и шутовские бравады Васильева, и таинственно-бессвязная бормотня хозяина той избы, где он жил.

Излагая в своей книге один из споров Семирадского со Стасовым, он — через полвека! — воспроизводит этот спор на десятке страниц слово в слово и характеризует каждого спорщика его речевыми приемами.

Был ли в России другой живописец, так хорошо вооруженный для писания беллетристических книг?

Перед тем как изложить на бумаге свои воспоминания, Репин рассказывал их нескольким людям — мне, моей семье и нашим случайным гостям, — причем, говоря о каком-нибудь человеке, воспроизводил его голос, его жесты, его выражение лица. Мне и теперь, по прошествии стольких лет, представляется, что всех их я видел своими глазами, особенно Васнецова и Шишкина, — так умело он имитировал их.

Его писания выросли из сказа. Многие его мемуары уже долгое время существовали в форме вполне законченных устных новелл, прежде чем он удосужился их записать. Многие страницы этих новелл были рассчитаны на произнесение вслух, и когда он писал их, то явственно слышал, как *звучит* его авторский голос. Это определяло их стиль.

Отлично умел он использовать народную речь и на всю жизнь сохранял в своей памяти крылатые фразы великорусских и украинских крестьян, подслушанные им еще в детстве, а также во время скитаний по волжским и днепровским деревням.

«— Вы не смотрите, что он еще молокосос, а ведь такое стерво — как за хлеб, так за брань: нечего говорить, веселая наша семейка».

Или:

«— У його в носі не пусто: у його волосся не таке: він щось зна». — «Та й дурень кашу зварить, як пшено та сало». — «Та як чухоня гарна, та хліб мягк***и***й, так геть таки хунтов***а***».

Читая свои воспоминания вслух, он умело воспроизводил интонации крестьянского говора, даже немного утрируя их.

Не забуду, как, рассказывая (а впоследствии и читая нам вслух) свою повесть о «Бурлаках на Волге», он передавал восклицание того пастуха, который целыми часами глядел на блестевшую крышку от ящика с красками и потом сказал о ней, расплываясь в улыбке, словно лакомка о вкусной еде:

— Больно гоже!

Подражая пастуху, Илья Ефимович блаженно и сладко растягивал эти два слова и зажмуривал от удовольствия глаза.

Вообще в его статьях превосходный язык — пластический, свежий, выразительный и самобытный, — язык, не всегда покорный мертвым грамматическим правилам, но всегда живой и богатый оттенками.

Это тот язык, который обычно вызывал негодование бездарных редакторов, стремившихся к бездушной, обесцвеченной, полированной речи.

Вот наудачу несколько типично репинских строк:

«Наш хозяин *закосолапил*, лепясь по-над забором, прямо к Маланье…»

«…Заразительным здоровым хохотом… он вербовал всю залу».

«Сколько сказок *кружило* у нас…».

«…Сюртучок… сидел — чудо как хорошо: известно, шили хорошие портные; уже не Дуняшка *культяпала* спросонья».

«…Зонт мой… пропускал уже насквозь *удары дождевых кулаков*».

«Уже *бурлаковавшие* саврасы… нахально напирали на меня…».

«…Полотеры… несутся морского волною…».

О своем «Протодиаконе» Репин писал:

«…Весь он — плоть и кровь, *лупоглазие, зев и рев*…»[120].

И вот его слова о газетных писаках:

«…*Шавкали* из подворотен…»

Это «шавкали» должно означать: «тявкали, как шавки». Конечно, корректоры ставили против этого слова три вопросительных знака, но он свято сохранял свое «шавкали».

Недаром Репин так восхищался языком Гоголя и так сочувствовал новаторскому языку Маяковского. Ему до старости была ненавистна закостенелость и мертвенность тривиально

гладкого «литературного» стиля. В одном месте «Далекого близкого» он с досадой говорит о своем престарелом учителе:

«На общих собраниях его литературные, хорошего слога речи всех утомляли, наводили скуку…»

Сам он предпочитал писать «варварски дико», «по-скифски» и никогда не добивался так называемого «хорошего слога».

Характерно: там, где у него появляется «хороший слог», его литературная талантливость падает.

А своим «варварским слогом» он умел выражать такие тонкие мысли и чувства, что ему могли бы порой позавидовать и профессиональные художники слова.

Напомню еще раз его великолепные строки о слиянии звуковых впечатлений со зрительными в пейзаже бесконечного волжского берега:

«Это запев „Камаринской“ Глинки, — думалось мне. И действительно, характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов „Камаринской“, с той же разработкой деталей в своей оркестровке. После бесконечно плавных и заунывных линий запева вдруг выскочит дерзкий уступ с какой-нибудь корявой растительностью, разобьет тягучесть неволи свободным скачком, и опять тягота без конца…»[121].

Подобных мест в этой книге много; все они свидетельствуют, что в литературе, как и в живописи, реализм Репина был вдохновенным и страстным и никогда не переходил в натуралистическое копирование внешних явлений. У Репина-писателя был тот же ярко темпераментный стиль, что и у Репина-живописца.

Сочетание звуковых впечатлений со зрительными вообще характерно для репинского восприятия вещей. Вот, например, его изображение цветного орнамента:

«Мелкая разнообразная раскраска русской резьбы как-то дребезжит, рассыпаясь по всем уголкам залы и сливаясь с музыкой».

Словом, всякий, кто примется читать книгу Репина «Далекое близкое», с первых же страниц убедится, что у этого мастера живописи был незаурядный литературный талант, главным образом талант беллетриста, превосходно владеющего образной повествовательной формой.

Между тем, как это ни странно звучит, тогдашние газетно-журнальные рецензенты и критики в огромном своем большинстве начисто отрицали его писательский дар. Чуть не каждое его выступление в печати они встречали единодушной хулой, причем в этой хуле либералы объединялись с представителями реакционной печати.

Приведу несколько типичных для того времени отзывов о литературных произведениях Репина.

«Наши художники — не мастера писать, г. Репин — в особенности…»[122].

«Беда, когда статьи начинает писать художник… Для всех русских людей важно только то, что дает нам кисть г. Репина, а что дает его перо — за это пускай простят его небеса…»[123].

Таковы наиболее мягкие отзывы критиков из реакционного лагеря — Ю. Говорухи-Отрока (Ю. Николаева) и В. П. Буренина.

Либеральная пресса высказывала такое же мнение. Вот что писал, например, влиятельнейший критик-народник Н. К. Михайловский в своем журнале «Русское богатство»:

«Каждая „проба пера“ г. Репина… возбуждает досадное чувство: и зачем только он пишет? И если он сам не понимает, что это неумно и нехорошо, то неужели у него нет друзей, которые воздержали бы его от этих неудачных проб пера»? «„Перо мое — враг мой“, — давно уже должен был бы сказать себе г. Репин»[124].

Это дикое мнение очень долго держалось в тогдашней литературной среде. Репин уже был автором двух замечательных статей — о Крамском и о Ге, — когда в журнале модернистов «Мир искусства» появилась такая заметка:

«Илья Ефимович Репин дал для „Новостей дня“ характеристику Некрасова. Как и все, что выходит из-под пера нашего славного художника, характеристика эта представляет собой обрывки бессвязных, противоречивых мыслей»[125].

Впрочем, «Мир искусства» был кружковой журнал, видевший в борьбе с передвижниками, и в первую голову с Репиным, свою боевую задачу.

Но вот отзыв о писательстве Репина, исходящий из круга художников, казалось бы, наиболее расположенных к автору «Далекого близкого». В своих интересных записках старый передвижник Я. Д. Минченков сообщает о литературных произведениях Репина:

«Репина в литературе сравнивали с Репиным в живописи, и от этого сравнения ему доставалось немало. Когда у него начала сохнуть правая рука, карикатурист Щербов говорил:

— Это его бог наказал, чтоб не писал пером по бумаге» [126].

Сам Репин рассказывал мне, что художники Куинджи и Серов начисто отрицали его литературный талант и советовали ему воздерживаться от выступлений в печати.

Эти настойчивые, в течение десятилетий, утверждения критиков и собратьев художников, будто Репин неумелый и слабый писатель, всякому современному читателю его мемуаров

покажутся просто чудовищными. Но еще более чудовищны те комментарии, которые вызывали в печати лучшие литературные произведения Репина.

Даже в его статье о Крамском критики умудрились найти какие-то низменные, грубо эгоистические чувства. Поэт и журналист, когда-то принадлежавший к радикальному лагерю, Павел Ковалевский, бывший сотрудник некрасовского «Современника» и «Отечественных записок», впоследствии порвавший с их традициями, выступил с печатным опровержением тех горестных фактов из биографии Крамского, которые приводит в своих воспоминаниях Репин. Опровержения мелочные и не всегда убедительные, но среди них есть весьма колкий намек на неискренность и лицемерие Репина[127].

В реакционной же критике прямо высказывалось, будто Репин написал мемуары с бессовестной целью унизить Крамского (!) и тем самым возвысить себя, а заодно… подольститься к богачу Третьякову, «приобретающему многие картины г. Репина за хорошие деньги» (!!!).

Словом, эти низкопробные люди навязывали Репину свой собственный нрав. «Всякий негодяй всегда подозревает других людей в какой-нибудь низости», — сказал Стасов об одном из таких критиков[128]. Исступленный ретроград Дьяков-Житель утверждал, будто в воспоминаниях Репина о Крамском «чувствуется мелкоозлобленный интерес частной сплетни» (?!) [129].

Между тем в обширной литературе о передвижниках не существует более проникновенной, правдивой и страстной статьи об их предыстории, о первых годах их возникновения и роста, об их борьбе за свои идеалы, чем эта репинская статья о Крамском, где художник с чувством сыновней признательности вспоминает пылкую проповедь этого демократа шестидесятых годов в защиту идейного боевого искусства, вспоминает созданную им коммуну молодых живописцев, из которой впоследствии выросла знаменитая артель передвижников.

Не только в печати восстал Ковалевский против репинской статьи о Крамском. По свидетельству Стасова, этот разъяренный до бешенства критик «стучал кулаком, орал» и, красный от гнева, выкрикивал по адресу Репина злобную и непристойную брань, заявляя, что порывает всякое знакомство с Ильей Ефимовичем и «никогда руки [ему] не даст».

Репин отозвался горделиво и кратко:

«Ну, черт с ним, и не нужна мне его глупая, генеральская рука» [130].

Но в глубине души все это глубоко волновало его. Он не

скрывал от друзей, что газетно-журнальная травля причиняет ему душевную боль. «…Все это тяжело переносить», — признавался он в интимном письме. Видя, что его литературные опыты встречаются в печати единодушной хулой, он то и дело пытался подавить в себе влечение к перу. «Что касается моих литературных вылазок, то я решил прекратить их совсем и навсегда», — писал он Жиркевичу 10 августа 1895 года[131].

И через тридцать лет в письме ко мне (от 24 марта 1926 года) заявлял о таком же решении:

«Я уже не люблю писать пером и — готов вечно *каяться* в своих литературных вылазках… Не буду ничего больше писать, и *переписывать записок* не стану, как предполагал: все мое писание — ничтожно, — Куинджи был прав».

«Все мое писание ничтожно», — это он повторял множество раз. «Виноват во всем тут мой литературный дилетантизм, неуменье выражаться»[132] — такие признания я слышал от него постоянно.

Среди современников Репина нашелся лишь один профессиональный писатель, который оценил в полной мере литературное дарование Репина. Это был Владимир Васильевич Стасов.

Едва только Репин начал писать о Крамском, Стасов уже по первым страницам угадал его литературные возможности:

«У Вас прекрасно, превосходно начато, и меня так будет восхищать, если доведете всю вещь до конца!»[133] — ободрял он художника на первых порах.

Но Репина и тогда не оставили мучительные сомнения в себе:

«Как хватился переписывать — опять хоть в печку бросай: плохо, плохо…» [134].

Когда же статья наконец появилась в журнале, Стасов и через несколько лет не мог прийти в себя от восхищения.

«Это чудо что такое… — писал он Репину 17 марта 1892 года. — И я еще с большим отчаянием, чем когда-нибудь, проклял свои дурацкие, никуда не годные писания и сказал себе: „Вот как надо писать, вот человек, а что ты такое, несчастный негодный червяк!..“ Ах, какую Вы мне сделали сегодня боль — за самого себя, и какое счастье — за всех, для кого навсегда останутся эти Ваши „Записки“, глубокая страница… из русской истории, глубокая и по содержанию и по тому, кто ее с таким талантом написал» [135].

А когда Репин — гораздо позднее — выступал с воспоминаниями о Верещагине, Стасов писал ему под живым впечатлением:

«Дорогой Илья, пожалуйста, где-нибудь напечатайте

вчерашнюю Вашу лекцию о Верещагине! Она такая важная, такая значительная — мне так она понравилась и такой произвела на меня эффект, — напомнила мне Вашу статью о Крамском и частью о Ге… Непременно, непременно напечатайте, да еще поскорее!» [136]

Но эти восторги Стасова были высказаны им в частных письмах и не нашли своего выражения в печати.

Таким образом, только теперь, через много лет после того как в одном из петербургских журналов появилось первое литературное произведение Репина, мы можем беспристрастно оценить его большой писательский талант.

Хотя многолетнее глумление критиков над литературными попытками Репина и помешало ему развернуть во всю ширь свой писательский дар, но влечение к писательству было у него так велико, что смолоду и до старости почти ежедневно весь свой короткий досуг отдавал он писанию писем.

Письма к друзьям, этот суррогат литературного творчества, были его излюбленным жанром, главным образом письма к художникам, артистам, ученым. Они исчисляются тысячами. Многие из них обнародованы — к Толстому, Стасову, Антокольскому, Васнецову, Поленову, Яворницкому, Третьякову. Фофанову, Чехову, Лескову, Жиркевичу, Тархановой-Антокольской и многим другим, и, читая их, в самом деле нельзя не прийти к убеждению, что литература такое же призвание Репина, как и писание красками.

Особенно замечательны письма семидесятых-восьмидесятых годов. По своей идейной насыщенности они могут быть поставлены рядом с письмами И. Н. Крамского. Но по блеску красок, по пластике форм, по смелости эмоционального стиля, по взлетам порывистой и необузданной мысли репинские письма той эпохи так же отличаются от писем Крамского, как репинская живопись от живописи этого мастера.

Там, где Крамской резонерствует, размышляет, доказывает, Репин сверкает, бушует, бурлит и «взрывается горячими гейзерами», как выразился о нем Похитонов. Ежедневное писание множества писем и было отдушиной для стремлений художника к литературному творчеству. Оно-то и дало Илье Ефимовичу его писательский опыт, так многообразно сказавшийся в книге «Далекое близкое».

Недаром Стасов восклицал о репинских письмах к нему:

«Какие там изумительные чудеса есть! Какая жизнь, энергия, стремительность, сила, живость, красивость и колоритность! Что ожидает чтецов будущих поколений!» [137]

Характерно, что, в какой бы город ни закинуло Репина, его,

как и Чехова, так и тянуло описать этот город, запечатлеть его в слове — верный признак писателя по призванию, по страсти. Прочтите в переписке Репина с друзьями сделанные им в разное время словесные зарисовки Москвы, Петербурга, Чугуева, Батуми, Сухуми, Варшавы, Рима, Неаполя, Лондона, Вены и других городов, и вы увидите, как непреоборимо было его рвение к писательству. Проведя одну неделю в Англии, он с молодой ненасытностью «глотает» (по его выражению) и суд, и парламент, и церкви, и галереи, и Хрустальный дворец, и Вестминстерское аббатство, и театр, и «квартал пролетариев», и Темзу, и Сити. И тотчас же изображает увиденное в письмах к жене и Владимиру Стасову.

Приехав из-за границы в Чугуев, он опять-таки набрасывается на все впечатления, какие может дать ему родина, и, буквально захлебываясь от их изобилия и красочности, спешит отразить их в письме:

«Бывал на свадьбах, на базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквах… что это за прелесть, что это за восторг!!! …А какие дукаты, монисты!! Головные повязки, цветы!! А какие лица!!! А какая речь!!!

Просто прелесть, прелесть и прелесть!!!»[138]

И не только города или страны — даже вид из окна своей новой квартиры он не может не изображать в своих письмах.

«…А вон и море, — пишет он Поленову, изображая пространство, раскинувшееся перед его новым жильем, — сегодня солнечный день, ты смотри, какой блеск, сколько света там вдали! Так и уходит в бесконечность, и чем дальше, тем светлее, только пароходы оставляют темные червячки дыма да барки точками исчезают за горизонт, и у некоторых только мачты видны… А посмотри направо: вот тебе вся Нева, видно до Николаевского моста, Адмиралтейство, доки, Бертов завод. Какая жизнь здесь, сколько пароходов, буксирок, таскающих барки, и барок, идущих на одних парусах! Яликов, лодочек всяких покроев. Долго можно простоять, и уходить отсюда не хочется»[139].

Но ни в чем не сказывалось с такой силой литературное призвание Репина, как в описании и критической оценке различных картин, увиденных им когда бы то ни было. Описывать чужие картины стало с юности его душевной потребностью. Видеть картину ему было мало, он жаждал излить свои впечатления в словах. Сколько таких описаний в его книге «Далекое близкое» и в его письмах к друзьям — начиная с описания картин чугуевского пейзажиста Персанова, которые он видел подростком. И картины Федора Васильева, и картины Ге, и

картины Куинджи, Матейко, Невеля, Жерара, Фортуни, вплоть до картин ныне забытого Манизера, каждую описывал Репин виртуозно и вдумчиво свежими, смелыми, гибкими, живыми словами.

Особенно удавались ему описания картин, созданных его собственной кистью. Я по крайней мере не знаю лучшей характеристики его «Протодиакона», чем та, которая дана им самим. Я приводил из нее две-три строки, теперь приведу ее всю целиком, ибо она представляется мне литературным образцом для всех пишущих о репинском творчестве.

По словам Репина, его «Протодиакон» изображает собой «экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну йоту не полагается ничего духовного, — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев. Мне кажется, у нас дьякона есть единственный отголосок языческого жреца, славянского еще, и это мне всегда виделось в моем любезном дьяконе — как самом типичном, самом страшном из всех дьяконов. Чувственность и артистизм своего дела, больше ничего!» [140]

Все написанное о репинском «Протодиаконе» позднейшими критиками есть в лучшем случае слабая вариация того, что содержится в этих строках.

«Ваш взгляд на Дьякона, — писал ему Крамской, — как льва духовенства и как обломок далекого язычества, — верно, очень верно, и оригинально; не знаю, приходило ли это кому в голову из ученых наших историков, и если нет, то они просмотрели крупный факт; именно остатки языческого жреца» [141].

Я привожу этот отклик, чтобы наглядно показать, как различны литературные стили обоих художников. У Репина фразеология взрывчатая, вдохновенная, бурная, у Крамского та же самая мысль выражена так плавно, наукообразно и гладко, что кажется совершенно иной.

Описывая свои или чужие картины, Репин никогда не судил о них с узкоэстетических позиций. Даже в девяностых годах, в тот недолгий период, когда ему чудилось, будто он отрешился от идей передвижничества, он и тогда прославлял, например, картины Матейко не только за их строгий рисунок и прекрасную живопись, но и за то, что они отразили в себе «великую национальную душу» художника, за то, что «в годину забитости, угнетения порабощенной своей нации он [Матейко] развернул перед ней великолепную картину былого ее могущества и славы» [142].

Вообще репинские оценки произведений искусства почти

всегда исходили из слитного, органически целостного восприятия содержания и формы. Говоря, например, о знаменитой картине того же Матейко «Битва при Грюнвальде», он не отделяет в своем живом отношении к ней ее благородной идеи от блистательной техники исполнения. Причем свою горячую хвалу этой технике он сочетает с очень тонким и учтивым порицанием основного дефекта картины. Восторженно отозвавшись о «могучем стиле», об «искреннем, глубоком вдохновении» автора «Битвы при Грюнвальде», Репин замечает в дальнейших строках:

«Несмотря на гениальный экстаз центральной фигуры, все же кругом, во всех углах картины, так много интересного, живого, кричащего, что просто изнемогаешь глазами и головой, воспринимая всю массу этого колоссального труда. Нет пустого местечка; и в фоне, и в дали — везде открываются новые ситуации, композиции, движения, типы, выражения… Вырежьте любой кусок — получите прекрасную картину, полную мельчайших деталей; да, это-то, конечно, и тяжелит общее впечатление от колоссальных холстов… Но с какой любовью, с какой энергией нарисованы все лица, руки, ноги; да и все, все! Как это все везде crescendo, crescendo, от которого кружится голова!» [143]

Эти беглые строки путевого письма-дневника по силе характеристики, по неотразимой своей убедительности чрезвычайно типичны для Репина-критика. Здесь есть чему поучиться и нашим профессиональным писателям, трактующим о произведениях искусства.

Замечательно, что, говоря о Матейко, Репин считает величайшим достоинством этого мастера его «национальность», «народность». «Вне национальности нет искусства», — повторяет он любимейший свой афоризм. И здесь было его обычное мерило талантов: народны ли они, отвечают ли они в своих творениях вкусам и потребам народа? Говоря, например, о картине Александра Иванова «Явление Христа народу», он восхищался ею раньше всего как народной картиной и, начисто отвергая какие бы то ни было мистико-религиозные ее толкования, видит в ней живое выражение народной борьбы за свободу.

«…Самая гениальн[ая] и самая народная русская картина — „Явление Христа народу“ Иванова здесь же, — пишет он Стасову в одном из молодых своих писем, — на первый взгляд это лубок; но это мгновенное впечатление рассеивается, и перед вами вырастает русский колосс. (По воскресеньям перед нею толпа мужиков, и только слышно: „Уж так живо! Так живо!“) И действительно, живая выразительность ее удивительна! И по своей идее близка она сердцу каждого русского. Тут изображен

угнетенный народ, жаждущий слова свободы, идущий дружной толпой за горячим проповедником, „предтечею“. Народ полюбил его, во всем верит ему безусловно и только ждет решительного призыва к делу. Но вот показывается на горизонте величественно-скромная фигура, полная спокойной решимости, с подавляющею силою взгляда… Как воспроизведены эти два колоссальные характера. Как живы и разнообразны предстоящие (описание каждого лица не уместилось бы на странице). Толпа вдали, вопиющая в угнетении, простирая руки к избавителю.

Каждый раз, когда я проезжаю через Москву, я захожу (как магометанин в Мекку) на поклонение этой картине, и каждый раз она вырастает передо мною» [144].

В этом письме, как и во многих других его письмах, очень часто и громко звучит слово «народ». Высшая похвала, какую он может воздать произведению великого мастера: «самая народная русская картина». В сущности, его письма во всей своей массе одушевлены и проникнуты одной-единственной мыслью, что подлинный создатель, судья и ценитель искусства — народ и что народность, в широком значении этого слова, является самым надежным и верным мерилом произведения живописи.

Эта мысль с необычайной рельефностью выражена им в том же письме к В. В. Стасову — от 3 июня 1872 года:

«Теперь, обедая в кухмистерских и сходясь с учащеюся молодежью, я с удовольствием вижу, что это уже не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие, — это сиволапые, грязные мужицкие дети, не умеющие связать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развивающиеся. Вся эта ватага бредет на каникулы домой пешком, да в III-м классе (как в раю), идут в свои грязные избы и много, много порасскажут своим родичам и знакомым, которые их поймут, поверят им и, в случае беды, не выдадут; тут будет поддержка…

Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы (мне это очень кстати, ведь я, как Вам известно, мужик…)»[145].

«Судья теперь мужик…». В своих воспоминаниях о «мужицком художнике» В. М. Максимове Репин рассказывает, как проницательно и мудро судили крестьяне каждую картину своего живописца, и восхищается беспощадной верностью их «метких эпитетов».

Еще в молодых годах, посетив Румянцевский музей, где было в ту пору большое собрание картин, Репин пишет своему старшему другу о том глубоком понимании искусства, которое

проявляют иногда «зипуны»:

«По случаю воскр[есенья], а потому бесплатного входа, там было много мужичков; нас удивило ужасно их художественное понимание и умение наслаждаться картинами: мы ушам своим едва верили, как эти зипуны прочувствовали один пейзаж до последних мелочей, до едва приметных намеков дали; как они потом, как истые любители, перешли к другому пейзажу („Дубы“ Клодта), все разглядывалось в кулак, все перебиралось до ниточки. Вообще в Москве больше народной жизни, тут народ чувствует себя как дома, чувство это инстинктивно переходит на всех, и даже приезжим от этого веселее — очень приятное чувство» [146].

Многообразно сказывалась в репинских письмах его связь с народом и боль о народе. Иногда он вводит в свои письма целые «сценки из народного быта» и здесь — в который раз! — обнаруживает подлинный талант беллетриста.

Превосходен именно в беллетристическом отношении тот отрывок из его письма к В. В. Стасову, где он описывает ватагу крестьян, набившихся к нему в вагон «без счету».

«Эка участь наша», — обратился ко мне один из них, должно быть старшой артели (они кирпичники). — «Мы платим деньги, как все, а нас толкают, куда ни сунемся. Как нас там?.. примут ли?» — Он указал вверх. — «Конечно — прямо в рай», — говорю я ему… «Нет, родимый, где нам в рай! Мы вот всю дорогу матюхались; за наши деньги нас прогоняют; хлеб сеем, да робим, а сами голодом сидим, — прибавил он добродушно, смеясь во весь рот. — Вот какая мужицкая участь»[147].

«Смеясь во весь рот…». Смысл этого эпизода заключается для Репина именно в том, что

> Сеченый, мученый,
> Верченый, крученый

русский крестьянин, хорошо понимающий, что он жертва социальной неправды («хлеб сеем, да робим, а сами голодом сидим»), не только не проклинает обидчиков, но говорит о своей вековечной обиде как о чем-то забавном, с добродушной улыбкой, со смехом! И хотя это веселое добродушие свидетельствует, с одной стороны, о его могучем душевном здоровье, оно говорит и о том, что «всевыносящее русское племя» еще не созрело для борьбы и протеста.

Вот какой многозначительный смысл заключается порой в самой маленькой словесной зарисовке, сделанной в письмах Репина. И таких зарисовок множество. Вообще если бы из восьми

томов его писем выбрать все наиболее ценное и опубликовать в одном томе, вышла бы чудесная книга, которая смело могла бы примкнуть к таким шедеврам русского эпистолярного искусства, как письма Пушкина, Тургенева, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горького.

Критики прошли мимо этих замечательных писем. Ни в газетах, ни в журналах даже попытки не сделано раскрыть их значение для советской культуры. Никто, насколько я знаю, даже не выразил радости по случаю их появления в печати. Да что письма! Даже книга репинских мемуарных записок, выдержавшая много изданий, проходит в нашей критике почти незамеченной. Читатели восхищаются ею, но критики даже не глядят в ее сторону. Как будто много было у нас живописцев, которые оставили бы после себя такие жгучие, талантливые книги! Репин в этом отношении единственный (по крайней мере среди художников его поколения), и больно думать, что он до настоящего времени все еще не признанный автор.

На предыдущих страницах я попытался раскрыть идейно-художественное содержание книги «Далекое близкое». Скажу теперь несколько слов о судьбе ее многочисленных текстов и о редакторской работе над ними.

Работа была нелегкая, ибо, восхищаясь писательским дарованием Репина, нельзя в то же время не видеть, что это дарование дилетанта.

В качестве писателя он не обладал теми профессиональными навыками, которые как живописец приобрел еще в юности.

Потому-то на самых вдохновенных страницах вдруг появлялись у него какие-то ямы, провалы и по какой-то непонятной причине этот самобытный стилист, мастер и знаток языка вдруг терял свою обычную власть над грамматикой и получался такой синтаксический хаос, какого не встретишь и у бесталанного автора.

Нельзя было не удивляться тому, что литературный силач, который в деле выражения своих чувств и мыслей так легко преодолевает громадные трудности, вдруг становится немощен там, где, казалось бы, нет никаких затруднений. Между тем именно мелкие погрешности его писательской техники при всей своей незначительности бросались в глаза раньше всего и давали возможность газетно-журнальным пигмеям беспардонно глумиться над его литературными выступлениями.

Погрешности его стиля были действительно мелки, но они набрасывали нехорошую тень на весь текст. Вот наиболее типичные:

«Сей *бриллиант* был воистину *перлом*». — «Возмущение *на* чужие грехи». — «Он кивал рукой». — «Вода испаряется *парой*». — «Он обожал *организм* до самой глубины его *механизма*». — «Он был справедлив в приговорах *дел* даже врагов». — «При той *желанности* „сбивающих *байдики*“ обывателей…» — «Самоеды… и прочие предметы…» — «Нужны пространства… для простора…» и т. д. и т. д. и т. д.

Я долго не решался указывать Репину на подобные мелкие ляпсусы. Но, прочтя его статью, посвященную пейзажисту А. А. Киселеву, помнится, осмелился высказаться против имеющегося в этой статье оборота: «Имена, *сделавшие бы честь* любому европейскому профессору». Русские причастия, настаивал я, не допускают сослагательных форм. По-русски никогда не говорят: «идущий бы», «постаревший бы», «смеявшийся бы».

Илья Ефимович благодарил меня за это нехитрое замечание так, словно в нем заключалась премудрость. Я сконфузился, но потом, поощренный его снисходительностью, стал добиваться у него разрешения изменить в других его статьях обороты: «плодотворные плоды», «прилежание к труду», «заплаканные слезами глаза» и тому подобные мелочи.

Потом мы обратились к его статье о Максимове, где была такая тяжеловесная фраза, уснащенная целой серией «как», следующих одно за другим: *«…как* в литературе — от литературности до скуки, должен одолеть *как* подвижник *(как* одолевал это А. А. Иванов в Риме 27 лет)»[148].

Мною была предложена другая конструкция фразы, которая и заменила прежний текст.

После этого я осмелел. Я взял его единственную книгу «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» (Спб., 1901) и стал предлагать ему десятки поправок. Вместо «приезжали для материалов» — «приезжали за материалами». Вместо «протест языческим идеалам» — «протест против языческих идеалов». Вместо «профессор забраковал ему непосредственное воображение сцены» — «профессор забраковал его сцену, созданную непосредственным воображением» и т. д.

Нужно ли говорить, что всякую, даже самую ординарную поправку он воспринимал с таким шумным радушием, словно я у него на глазах совершал какой-то неслыханный умственный подвиг.

Таким образом я незаметно для себя самого стал редактором его сочинений. Чем больше я читал и перечитывал их, тем больше находил в них достоинств. И тем сильнее хотелось мне освободить их от мелких изъянов, мешающих неискушенным читателям оценить в полной мере всю силу его дарования.

Раньше всего я счел своим редакторским долгом исправить кое-какие неверные даты, имена и фамилии.

Например, на странице 171 своих «Воспоминаний» Репин из-за случайного затмения памяти называет царя Алексея Михайловича царем Михаилом Федоровичем, то есть смешивает сына с отцом. А на странице 53 он пишет, будто молодые художники читали запоем «новые трескучие статьи» — «Кисейную барышню» Н. В. Шелгунова и «Разрушение эстетики» М. А. Антоновича, между тем обе статьи принадлежат Д. И. Писареву. Вторая из них уже потому не могла принадлежать Антоновичу, что именно в ней Антонович шельмуется как глупец и невежда.

На странице 219 сказано, будто знаменитый «бунт тринадцати» произошел в 1861 году, то есть за два года до своей подлинной даты.

На обложке книги напечатано: «Под редакцией Н. Б. Северовой». То же повторено и на заглавном листе. Но Н. Б. Северова даже попытки не сделала проредактировать книгу [149].

Я уже не говорю о том, что на первой странице и на двух-трех последующих фигурирует город Острогорск, какого в России никогда не бывало, а на странице 10 Марокко преобразилось в Тунис.

На странице 170 Репин упоминает о том, что в 1871 году он видел у художника Ге на столе новые книжки гремевших в ту пору журналов, в том числе и «Современник» Некрасова. Между тем «Современник» за пять лет до того был закрыт по распоряжению властей, и видеть его новую книжку в семидесятых годах было, конечно, немыслимо.

Не все эти промахи были подмечены мною после первого прочтения книги. Лишь позднее я узнал, например, что художник, носящий у Репина имя шиллеровского разбойника Карла Моора, есть на самом деле Карл Марр (стр. 125) и что «рококо», о котором говорится на странице 131, есть на самом деле «барокко».

Предложенные мною поправки (которые, в сущности, не требовали никакой эрудиции) внушили Илье Ефимовичу очень лестное для меня мнение о моих редакторских талантах. Он громко расхваливал мою мнимую «зоркость и въедливость» и по своему обычаю наделял меня такими достоинствами, каких, по совести, у меня никогда не бывало. В те годы я был новичок, еще не искушенный в научных методах редактирования классических текстов и полагавшийся главным образом на слепой литературный инстинкт, который зовется чутьем. В сущности, у

меня почти не было другого права редактировать произведения Репина, кроме горячей любви к его недооцененному литературному творчеству. Но чутье подсказало мне правильный путь: устранять нужно лишь наиболее явные и несомненные ляпсусы, не забывая, что, хотя Репину порой случается быть ниже грамматики, зато часто он бывает, так сказать, выше ее. Поэтому всякую его колоритную фразу, драгоценную своей экспрессивностью, я свято сохранял в его тексте, хотя бы она и нарушала привычные нормы шаблонного литературного слога. Вот один из тысячи примеров той «шероховатости» его литературного стиля, которую я оставлял без изменения, ценя ее большую выразительность: «Он давно уже алкоголик этих холодных экзерцисов… Родина иронически нема на его долголетние ухищрения» и т. д.

Изменял же я лишь те выражения, где отклонение от норм не только не служило усилению экспрессии, а, напротив, сильно ослабляло ее. Бывали случаи, когда Илья Ефимович, написав сгоряча какие-нибудь невнятные строки, сам через некоторое время становился перед ними в тупик и уже не мог объяснить их значение. Так было с вышеприведенной строкой о «желанности „сбивающих бай-дики“ обывателей», на которую я натолкнулся в одной из его газетных статей. Там меня смутила такая недоступная моему пониманию фраза: «Разверните „Войну и мир“ Л. Н. Толстого, начните читать эту великую книгу жизни, которую написал русский человек, и вы невольно сконфузитесь, когда хоть на минуту задумаетесь серьезно, что может сделать искусство своими средствами».

Я обратился к Илье Ефимовичу за объяснениями: что это за «свои средства искусства», о которых он предлагает задуматься оторванным от народа эстетам. Илья Ефимович долго вчитывался в неясные строки, и, когда я высказал предположение, что, судя по контексту, в них он прославляет национальную почву, на которой возникла грандиозная эпопея Толстого, общими усилиями была сконструирована такая концовка:

«…и вы невольно сконфузитесь перед величием искусства, воплощающего русскую правду».

Я не вдавался бы во все эти мелочи, если бы не считал своим долгом дать читателю хотя бы краткий отчет о тех принципах, на основе которых я редактировал литературные произведения Репина.

Этих произведений в те времена было мало. Между тем их могло бы быть в десять раз больше. Мы, близкие люди, хорошо знали это, так как в течение осени и всей зимы 1912/13 года Илья Ефимович каждое воскресенье рассказывал нам (мне и моей

семье) многие эпизоды из своей биографии, после чего мы всякий раз неотступно просили его, чтобы он записал свой рассказ и отдал его скорее в печать. Рассказы были превосходные: по своему содержанию, по живости, динамизму, литературному блеску они были нисколько не ниже его статьи о Крамском, которая вызывала такое жаркое восхищение Стасова.

— И кому это интересно! И какой я писатель! — возражал Илья Ефимович.

Но как раз в это время, накануне празднования его семидесятилетнего юбилея, товарищество А. Ф. Маркс, вскоре слившееся с товариществом И. Д. Сытина, заявило ему о своем намерении переиздать его старую книжку в несколько расширенном виде. Помогать ему в ее составлении было поручено мне. Перечитав ее вновь, я с большим огорчением увидел, что в ней нет самых важных страниц: нет автобиографии художника, нет ни слова о том, каким образом в мальчике Репине впервые пробудилось влечение к искусству, под каким влиянием, в какой обстановке он обучался своему мастерству в провинции и в Петербургской Академии художеств и как написал картины, давшие ему всероссийскую славу.

Нужно было заполнить этот недопустимый пробел. Согласно первоначальному плану Илья Ефимович должен был написать ряд обширных статей о Верещагине, Стасове, Сурикове, Викторе Васнецове, Айвазовском, Поленове, Шишкине, Серове, а также — и это раньше всего! — о том, как создавал он картины «Бурлаки на Волге», «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Крестный ход», «Запорожцы». Все эти темы были детально разработаны им в его изустных рассказах, и ему оставалось только занести свои готовые рассказы на бумагу.

Но, увы, из того, что было намечено нами, он успел написать очень немногое. Большинство статей так и остались ненаписанными. Летом 1914 года в Швейцарии умерла его жена Н. Б. Нордман-Северова, и он тотчас же уехал за границу. Вскоре после того, как он возвратился в Пенаты, началась первая империалистическая война, и его писательские планы нарушились.

Впрочем, некоторое время после начала войны работа над изданием книги продолжалась. Пользуясь разрешением Репина, я выбрал из его старых альбомов в качестве иллюстраций для книги восемьдесят семь неизданных рисунков, и издательство воспроизвело их на соответствующих страницах «Далекого близкого».

Замечательно, что порой какой-нибудь найденный нами рисунок вел его к написанию целой статьи. Как-то в одном

раннем альбоме я увидел карандашный набросок, изображавший смертельно изможденное, замученное, омертвелое лицо человека, который был уже по ту сторону жизни, недоступен ни надежде, ни горю; я спросил у Репина, кто это, и он ответил: «Каракозов» — и рассказал, что он видел Каракозова в тот самый день, когда его, приговоренного к смерти, везли через весь город на виселицу. Этот один рисунок вызвал у художника так много воспоминаний о терроре 1866 года, что он по моей просьбе тогда же написал целый очерк, посвященный казни Каракозова.

Случилось нам также среди его альбомов найти небольшую тетрадку, где были детские рисунки Серова, относящиеся к тем временам, когда Репин был учителем Серова, и это вызвало у него столько воспоминаний о любимом «Антоне»[150], что он в несколько дней написал о нем большую статью.

Для щедрости репинских чувств характерно лестное для меня, но совершенно неверное его утверждение, будто вся эта книга написана нами обоими.

«Вся книга, какая она есть, вся вами взмурована, — писал он мне незадолго до смерти. — Вы были самой животворящей причиной ее развития».

Это, конечно, не так, потому что, во-первых, многие статьи, например о Ге, о Крамском, были написаны им еще до знакомства со мной, а во-вторых, вся моя редакционная работа над этой книгой состояла, как уже сказано, лишь в стилистической правке, в проверке некоторых фактов и дат, в составлении небольшого числа примечаний, в сношениях с типографией и в подборе иллюстраций к отдельным статьям.

Заглавие книги в процессе работы изменялось не раз. Вначале она была названа автором «Из воспоминаний художника», потом — просто «Из воспоминаний», потом — «Мои восторги», потом (28 января 1915 года) он прислал мне краткую записку:

«Я придумал такое заглавие нашей книги: И. Е. Репин. „Автография“».

За это заглавие он держался упорно и долго, но потом было придумано другое — «Близкое далекое», которое к концу верстки превратилось в «Далекое близкое».

Когда в начале 1917 года выяснилось, что из-за типографской разрухи не может быть и речи о напечатании репинской книги, мне в типографии товарищества А. Ф. Маркс выдали ее последний макет с окончательно исправленным текстом, утвержденным собственноручной подписью Репина.

Это был драгоценный уникум, так как все другие макеты, изготовленные раньше, не представляли собой авторизованной редакции текста.

Удрученный тем, что эта книга не дошла до читательских масс, я сделал несколько безуспешных попыток найти для нее издателя, но лишь в 1922 году мне удалось напечатать в издательстве «Солнце», в качестве отдельного выпуска, единственный отрывок из книги — статью «Бурлаки на Волге», в количестве двух тысяч экземпляров, с неизданными иллюстрациями, причем предполагалось, что издательство «Солнце» в ближайшее время напечатает такими же выпусками всю книгу «Далекое близкое».

Получив авторские экземпляры «Бурлаков на Волге», Репин писал мне в обширном письме от 6 января 1922 года:

«Какой небывалый в моей жизни праздник делаете Вы мне!.. Какое торжество! Какая радость старичку, скромно доживающему свои дни на чужбине!.. Благодарю, благодарю бесконечно!.. Жду с нетерпением своей книжки (то есть остальных ее выпусков. — *К. Ч.)*. Уже здесь ее ждут друзья и с радостью бросаются на отрывочки».

Но издательство «Солнце» прекратило свое существование на первом же выпуске, а когда в 1924 году я предложил ленинградскому Госиздату напечатать книгу целиком и оставил одному из редакторов для ознакомления свой единственный макет этой книги, через несколько дней обнаружилось, что во время происшедшего тогда наводнения книга утеряна.

Это было большим несчастьем, так как на руках у меня остался лишь ворох неисправленных гранок, да три или четыре первоначальных макета, да несколько разрозненных репинскпх рукописей.

Книга появилась в печати лишь в 1937 году, уже после смерти Репина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После Октября я надолго разлучился с Ильей Ефимовичем. Куоккала во время революции сделалась заграничной местностью, и он, безвыездно оставаясь в Пенатах, оказался отрезан от родины.

Жизнь на чужбине томила его, он писал мне из Пенатов в Ленинград:

«Теперь я здесь уже давно *совсем одинок;* припоминаю слова Достоевского о безнадежном положении человека, которому *„пойти некуда“.* Да, если бы вы жили здесь, каждую свободную минуту я летел бы к вам».

Я писал ему обо всем, что творилось на родине, писал о той особенной, благоговейной любви, с которой советский народ относится к его произведениям. В Русском музее в ту пору открылась обширная выставка его картин, этюдов и портретов. Об этой выставке я в своих письмах давал ему подробный отчет. Он ответил мне взволнованным письмом:

«…я так восхищен Вашим описанием, что решаюсь ехать, посмотреть в *последний раз* такое, сверх всякого ожидания — великолепное торжество…

Со мною едут Вера и Юрий. Как-то мы добьемся виз и разрешений!!! Но мне ехать необходимо: в этих 346 №№, конечно, забрались и фальшивые, с поддельными подписями.

Дружески обнимаю и целую Вас. Похлопочите и Вы о *скорейшем* исполнении моего наизаконнейшего желания. Да ведь необходимо проехать и в Москву навестить друга П[авла] Михайловича] Третьякова и моего обожаемого мудреца — Илью Семеновича Остроухова. Надо посетить Румянцевский музей, галерею Третьякова, Цветкова (ведь там тоже плодовитый не в меру труженик представлен…). О, сколько, сколько…

Поскорей! Ответьте, дорогой…»

Письмо было помечено 7 июня 1925 года. Вскоре пришло и другое письмо, из которого выяснилось, что дочь, обещавшая Илье Ефимовичу сопровождать его в Ленинград и Москву, отказалась выполнить свое обещание, и больной восьмидесятилетний художник был вынужден остаться до конца своих дней на чужбине.

Беспредельно было его одиночество среди озлобленных и одичалых эмигрантов. Всю жизнь он прожил на вершинах культуры, в дружеском и творческом общении с такими людьми, как Лев Толстой, Менделеев, Павлов, Мусоргский, Владимир

Стасов, Суриков, Крамской, Гаршин, Чехов, Короленко, Серов, Горький, Леонид Андреев, Маяковский, Мейерхольд, — это было его привычное общество, — а тут какие-то поручики, антропософы, попы.

Он попытался сблизиться с финнами. Подарил им деревянное здание театра на станции Оллила (тот самый «Прометей», который некогда был подарен им покойной Наталье Борисовне). Пожертвовал в Гельсингфорский музей все бывшее у него в Пенатах собрание картин (две картины Шишкина, несколько собственных, относящихся к лучшей поре его творчества, бюст Толстого своей работы и т. д. и т. д. и т. д.).

Подарок его был принят с большой благодарностью, финские художники почтили его фестивалем. Покойный поэт Эйно Лейно публично прочитал ему стихи:

Репин, мы любим тебя,
Как Россия — Волгу.

Вилли Вальгрем, Винкстрем, Галлонен, Ярнфельд, Галлен-Каллела — все они выражали Репину самые лучшие чувства, но общих интересов у них не нашлось, и возникшая было дружба заглохла. Ему оставалось одно: его великое прошлое. И я, чтобы как-нибудь скрасить его сиротство, нарочно уводил его мысли к былым временам и в своих письмах расспрашивал его главным образом о творческой истории его прежних картин и портретов. Он охотно откликался на такие расспросы, его письма ко мне приобрели понемногу автобиографически-мемуарный характер, и предо мной снова возник прежний Репин, непревзойденный драматург нашей живописи, проникновеннейший из русских портретистов. Письма его были большие, на пяти-шести листах. Получишь такое письмо, перечтешь его несколько раз и спешишь вместе с ним в Третьяковскую, чтобы по-новому вглядеться в ту или иную картину, о которой говорится в письме, хотя бы и знал ее с детства. Изучаешь этап за этапом все периоды его неутомимого творчества и всякий раз совершается чудо: беспомощный, дряхлый старик снова и снова встает перед тобой силачом, легко раскрывающим самые глубины души человеческой. Недаром на его лучших картинах так часто представлены люди, застигнутые какой-нибудь страшной бедой, испытывающие такие огромные чувства, каких до той поры у них никогда не бывало, чувства, далеко выходящие за пределы ровной, налаженной жизни, обыденных, привычных эмоций.

Вообще его реализм был бурным и пламенным. Спокойное изображение мирного, обывательского житья-бытья никогда не

привлекало его. Никогда не писал он идиллических сценок из быта дюжинных людей и людишек.

Вспомните его царя Ивана, только что убившего сына, и Софью после казни стрельцов, и того осужденного на смерть (в картине «Николай Мирликийский»), который вытянул шею и с сумасшедшей надеждой глядит на приостановленную казнь товарища, — во всех трех картинах ничего заурядного, повседневного, мелкого: необычайные переживания людей, застигнутых внезапной катастрофой.

И вспомните лицо ссыльного в картине «Не ждали». Ссыльный шел тысячи верст и все думал, как он войдет в эту комнату, где его семья, его мать, и вот он входит наконец в эту комнату, — только Репину дано изобразить, какое у него было в эту единственную секунду лицо, лицо, готовое и плакать и смеяться, лицо, в котором не одно выражение, а множество и каждое доведено до предела.

И лицо революционера, приговоренного к виселице (в картине «Отказ от исповеди перед казнью»), гордое лицо человека, победившего ужас смерти, противопоставляющего своим палачам несокрушимую духовную силу.

Все эти катастрофические, огромные, чрезмерные чувства для Репина родная стихия.

И что всего замечательнее, он изображал их без всякого внешнего пафоса, без театральных эффектов и преувеличенных жестов.

Его Софья, например, в самый разгар катастрофы, разрушившей всю ее жизнь, просто стоит и молчит и молча глядит перед собой, и все же в этой, казалось бы, обыкновеннейшей позе — высшее напряжение отчаяния, гнева и такого пылания души, какого не погасить даже смертью. Она не изливается в проклятьях, она не мечется по своей келье-тюрьме, которая тесна ей, как могила, она просто стоит и молчит, и в этой ненависти художника к внешним эффектам — национальное величие Репина. Русскому искусству враждебна риторика, как враждебна она русскому народу и русской ненавязчиво прекрасной природе.

Репин не был бы русским талантом, если бы даже в изображении наиболее патетических чувств не оставался предельно простым, ненапыщенным, чуждым всякой позе и фразе.

В его картине, изображающей смертника, который отказался от исповеди, тоже ни малейшей риторики, никакого театрального жеста. Смертник просто сидит на койке, запахнувшись в арестантский халат, и, как бы для того чтобы не соблазниться каким-нибудь напыщенным жестом, Репин спрятал ему руки в

рукава, отняв у себя, казалось бы, наиболее сильное средство для выражения человеческих чувств.

И все же именно благодаря такому отсутствию внешних эффектов эти огромные чувства выражены здесь с истинно репинской силой — чувства испепеляющего презрения к врагу и морального триумфа над тиранией и смертью.

Изобразительная мощь его живописи была так велика, что и не прибегая ни к каким мелодраматическим жестам, он каждой прядью волос, каждой складкой одежды мог выразить любое, самое сложное чувство, переживаемое его персонажами.

Недаром у него столько картин и рисунков, где люди изображены со спины, ибо многие спины, изображенные им, гораздо экспрессивнее лиц, написанных другими художниками. Спина старухи матери в «Не ждали» есть предел изобразительной силы: тут и сомнение, и надежда, и вглядывание, и страх ошибиться, и уже начинающий громко звучать вещий голос материнской любви, подумать только, что вся эта живая динамика противоречивых и быстро сменяющихся человеческих чувств выражена согбенной фигурой, у которой мы даже не видим лица!

И в картине «Государственный Совет» то же самое: не только физиономии, но даже затылки и спины сановников вскрывают перед нами всю подноготную каждого.

В каждую лучшую свою картину Репин всегда вносил столько широкого и могучего чувства, что даже малые, казалось бы, сюжеты, которые у другого художника так и остались бы в области мелкого жанра, вырастали у него до необъятных размеров. Его «Запорожцы», например, вовсе не группа смеющихся запорожских казаков — это синтез всей Сечи, квинтэссенция обширного периода украинской истории!

И вряд ли в нашей живописи есть более широкое обобщение старой России во всем многообразии ее классовых и кастовых черт, чем репинский «Крестный ход», который у другого художника, пожалуй, так и остался бы жанровой сценкой.

И репинские «Бурлаки» — это меньше всего жанровая, бытовая картина; вглядитесь в этих оборванных, тощих людей, сгрудившихся у волжского берега, и вы увидите, сколько в них задатков для великого будущего.

Показывая свою картину друзьям — она находилась тогда в частном собрании, — Илья Ефимович с теплым участием говорил о каждом бурлаке. Он знал биографию каждого, и в его голосе слышалось уважение к ним.

Среди этих бурлаков есть один, который, по мысли Репина, включает в себя лучшее, чем силен и прекрасен народ.

«Неспроста это сложное выражение лица, — говорит о нем Репин в своих мемуарах. — Какая глубина взгляда, приподнятого к бровям… А лоб большой, умный, интеллигентный лоб… Была в лице его особая незлобивость человека, стоящего неизмеримо выше своей среды» и т. д.

Репин придал его чертам столько задушевности, столько чувства собственного достоинства, столько внутренней гармонии, ясности, что сам собой возникает ответ на вопрос, обращенный великим поэтом к народу:

> Ты проснешься ль, исполненный сил?..
> Иль… духовно навеки почил?

Вообще никакой малости Репин не вмещал в своем творчестве. Когда он пытался изобразить что-нибудь обыденное, мизерное, какую-нибудь жанровую, заурядную сценку, он терпел почти всегда неудачу, так как огромный его темперамент требовал огромных, широко обобщенных сюжетов.

Титаничность Репина сказалась в самом количестве его рисунков, этюдов, эскизов, картин и портретов. Когда в Третьяковской галерее и в Русском музее в двадцатых годах были устроены выставки Репина, казалось невероятным, что один человек способен заполнить своим пламенным творчеством огромные, необозримые залы, а между тем на этих выставках экспонировалось едва ли больше половины им созданного.

И все его творчество — от первой до последней картины — было во славу России.

Русскую музыку Репин прославил своими портретами Глинки, Мусоргского, Бородина, Глазунова, Лядова, Римского-Корсакова.

Русскую литературу — портретами Гоголя, Тургенева, Льва Толстого, Писемского, Гаршина, Фета, Стасова, Горького, Леонида Андреева, Короленко и многих других.

Русская живопись представлена в репинском творчестве целой галереей портретов: Суриков, Шишкин, Крамской, Васнецов, Куинджи, Чистяков, Мясоедов, Ге, Серов, Остроухов и многие другие.

Русскую науку прославил он портретами Сеченова, Менделеева, И. Павлова, Тарханова, Бехтерева; русскую хирургию — портретами Н. И. Пирогова и Е. В. Павлова (который изображен им в хирургической комнате, во время одной из своих операций), — словом, лучших людей, каких создавала Россия, навеки запечатлел для потомства. А если вспомнить о его страсти к работе, о его спартанской суровости к себе, к своему дарованию,

о его влюбленности в искусство, о демократичности его быта, его мыслей и чувств, станет ясно, что это был не только мастер замечательной живописи, но и мастер замечательной жизни.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Из переписки Репина и Чуковского. Отрывки из дневников писателя. (Публикация Е. Г. Левенфиш)

Сохранилась обширная переписка Репина с Чуковским и Дневник Чуковского, многие страницы которого посвящены И. Е. Репину. Эти документы дают возможность узнать много нового о взаимоотношениях Репина и Чуковского, о жизни и работе художника в «Пенатах» на протяжении двадцати лет, иногда день за днем, месяц за месяцем.

В нашей публикации приводятся лишь фрагменты из переписки Репина с Чуковским и из дневниковых записей писателя[151]. Как нам кажется, они знакомят с тем кругом интересов, который связывал этих людей, и мы словно слышим их диалог.

Остроумные, живые письма Чуковского полны внимания ко всему, чем жил Репин.

Письма Репина написаны темпераментно, с большой экспрессией. Стиль репинских писем, меткость и своеобразие его языка подтверждают, сколь прав был Чуковский, назвавший одну из глав своей книги «Репин — писатель».

Из переписки видно, как зарождалась и постепенно выкристаллизовывалась книга Чуковского о Репине. В своих письмах Чуковский постоянно задавал Репину многочисленные и самые разнообразные вопросы; например, в апреле 1926 года он спрашивает Репина об истории некоторых его картин («Не ждали», «Запорожцы») и продолжает:

«Я видел, как создавалась Ваша „Дуэль“, как писались „Черноморская вольница“, „17 октября 1905 года“, „Пушкин на экзамене“, новые „Бурлаки“, новый „Крестный ход“, — хорошо помню, сколько фигур уничтожено Вами, сколько раз перестраивали Вы всю композицию. Был бы бесконечно благодарен Вам, если бы Вы осветили мне эту сторону дела… Мне кажется, самое важное, что могут записать о художнике его современники, это именно — о процессах его творчества…»

Репин ответил:

«Я ненавижу писать письма, но Ваши письма меня так поддевают, что я иногда, как и сейчас, бросаю свою обязательную работу и спускаюсь вниз… ответить Вам на Ваши вопросы…»

И дальше весьма характерные для Репина слова:

«Да, Вы совершенно правы: еще бы, — Вы большой критик, — остроглазый, проникновенный, — Вы все видели, все знаете про меня. И я милости не прошу: не жалейте меня, пишите, я так люблю Вашу правду: она талантлива, не банальна и очень остроумна. Весь процесс труженика-самоучки у Вас был на виду, от Вас я ничего не скрывал… Да, Вы живой свидетель, сколько раз я перестраивал свои картины…»[152].

Однако в своей книге о Репине сам Чуковский остается в тени, все, что он делал для художника, видимо, казалось ему салю собой разумеющимся, естественным. И только сейчас, из Дневника и писем Чуковского, стало ясно, как близко он стоял к Репину и как много он значил в жизни старого художника.

Когда 16 января 1913 года стало известно, что маньяк Балашов изрезал картину «Иван Грозный», которая, казалось, была безвозвратно утрачена, потрясенный Чуковский первым прибежал в «Пенаты», к Репину. Он же первым откликнулся на это событие статьей «Безумие»[153]. Он же проводил из Куоккалы до Петербурга уезжавшего в Москву художника. Он же встретил Репина по возвращении, успокоенного тем, что картина будет реставрирована. Тогда же Репин делился с ним своими московскими впечатлениями. В Дневнике Корней Иванович записал:

«Репин о И. Е. Цветкове[154]*, московском собирателе: скучный и безвкусный; если бывало предложишь ему на выбор (за одну цену) две или три картины, непременно выберет худшую.*

Я спросил его — как его встречали в Москве? Он: „колокольного звону не было!“ [155]

Чуковский сопровождал Репина в Москву, когда после реставрации картина „Иван Грозный и сын его Иван“ была торжественно вновь открыта для публики.

Чуковский бывал в „Пенатах“ в памятные дни, когда Репин, не признававший никаких юбилейных торжеств, никого не хотел видеть. Так, 1 ноября 1913 года Чуковский был приглашен к Репину и провел с ним весь вечер. Вот что он написал тогда об этом вечере:

„У него лицо — именинное. Даже одет не по-буднему. Говорит: поздравьте меня.

— Что такое?

— Сегодня у меня торжество.

— Какое торжество, Илья Ефимович?

— Сегодня ровно полвека, как я мальчишкою приехал в Петербург. Этот день для меня величайший. Я каждый год его праздную… Садитесь, напьемся чайку. Вот сладенькое, вот салат, вот капуста.

А где же венки, поздравления? Где депутации, телеграммы, ораторы? Где репортеры, фотографы? Где юбилейные адресы? Где Академия художеств? Где товарищи, ученики, почитатели? Ведь только шепни по секрету, что сегодня юбилей Ильи Репина, и вся Россия кинется сюда, на эту маленькую финскую станцию, всю ее засыплет цветами. Ведь столько накопилось у России нежности, восторга, любви, благодарности к своему единственному гению, столько неизлившихся чувств, что стоит лишь дать им исход, открыть для них какие-то шлюзы, и хлынет целый потоп славословий, величаний, приветов…

Но тихо на маленькой станции. Даже собаки не лают. Даже самовар не шумит. За столом — вместо всяких Шаляпиных, Суриковых, — сидит девочка-чухонка, прислужница, и кухарка Анна Александровна. Они степенно жуют, переглядываются.

А Репин, улыбаясь, вспоминает, как пятьдесят лет назад он ехал на мальпосте в Москву, на крыше дилижанса, рядом с кучером:

— Только и радости было, что вывернет куда-нибудь в канаву, тогда немного разомнешься, согреешься. А то сиди на морозе скрюченный, день и ночь без движения, без сна. <…>

Так и прошел юбилей. Разыскали бутылку вина, и непьющий юбиляр кокетливо чокался с нами — корочкой черного хлеба. После чего наши дамы опять удалились на кухню, а виновник торжества взял фонарик и пошел проводить меня до дому. Шутка ли! Ведь я был единственный представитель всей культурной России на этом небывалом торжестве“!»[156]

В августе 1914 года Репину исполнялось 70 лет. Вместо торжественного юбилея Репин мечтал о создании на родине, в Чугуеве, разнообразных мастерских, в которых все желающие могли бы обучаться всевозможным ремеслам, мастерству, прикладному искусству. Чуковского также увлекла эта мысль, которую позднее он сам назвал «запоздалым фурьеризмом». В частых разговорах они строили планы, Репин рассказывал о своих проектах. Предупреждая его желание, Чуковский опубликовал статью «Как надо чествовать Репина», которая заканчивалась словами: «За границей давно уже принято подносить юбилярам виллы с оливами, лаврами, миртами: *„Вы трудились, а теперь отдохните!“* — но Репин и в семьдесят лет так кипуч — неиссякающе бодр, что мечтает об исполинском труде, как о несбыточном счастье. Не вилла ему надобна, а мастерская! Доставим же ему это счастье, воздвигнем же ему там, над родной рекой, это волшебное здание… — впрочем, нет. не ему, а себе: ведь, как это будет хорошо для России, если и вправду создастся эта народная, трудовая, рабочая академия прикладных художеств.

Шлите для Репинского *„Делового двора“* все, что можете, хоть копейки, хоть гривенники: пусть эта вольная народная школа труда имени народного гения будет создана самим же народом!»[157]

Статья эта была для Репина сюрпризом, и, прочитав ее, он пишет восторженное письмо автору:

«Дорогой Корней Иванович.

Вашим лебединым криком на всю Россию, в пользу моего „Делового двора“, даже я сам возбужден и подпрянул до потолка! Уже полез в карман доставать копейки… Ах, какое счастье читать даже самое простенькое выступление истинного таланта! Все вокруг вырастает в необъятное животрепещущего значения.

Спасибо Вам, дорогой мой! Как я утешен Вашей близостью — даже Вашего жилища: сейчас прочитал вырезку из Русск[ого] Слова [158] *и сейчас же шлю Вам мой восторг — от Вас сладкозвучного первого тенора современной русской литературы!!! Дружески обнимаю Вас и всей душою благодарю! Благодарю с низким поклоном.*

Ваш Ил. Репин» [159].

В 1914 году Шаляпин дважды (в феврале и в марте) гостил в «Пенатах». Репин писал его портрет. О том, что Шаляпин собирается приехать, Чуковский узнал от Репина и в тот же день записал:

«Он (Шаляпин. — *Е. Л.) на лиловой бумаге написал… из Рауха письмо. „Приехал бы в понедельник или вторник — может быть пораскинете по полотну красочками“».*

Текст известного телеграфного ответа Репина сохранился в архиве Чуковского: *«Пасхально ликуем готовы дом мастерская краски художник понедельник вторник среду. Не сон ли. Репин»* [160].

«…Вчера в 12 ч. дня, — продолжает запись Чуковский, — *приехал Шаляпин, с собачкой и с китайцем Васильем. Илья Ефимович взял огромный холст — и пишет его в лежачем виде. Смотрит на него Репин, как кошка на сало: умиленно, влюбленно. А он на Репина — как на добренького старикашку, целует его в лоб, гладит по головке, говорит ему баиньки…*

Показывал рисунок своего сына с надписью Б. Ш., т. е. Борис Шаляпин. И смотрел восторженно, как на сцене. Илья Ефимович надел пенсне: браво! браво!..

…воскресенье. Утром зашел к Илье Ефимовичу — попросить, чтобы Вася отвез меня на станцию. Он повел показывать портрет Шаляпина. Очень мажорная, страстная колоссальная вещь. Я так и крикнул: А!

— Когда Вы успели за три дня это сделать?

— А я всего его написал по памяти: потом с натуры только

проверил» [161]

Из Дневника Чуковского мы узнаем о дальнейшей судьбе этого удачно начатого портрета, судьбе, характерной для многих последних работ художника.

В 1917 году Корней Иванович ненадолго приехал в Куоккалу, навестил Репина, и тот показал ему свои новые картины:

«… он вытащил несуразную голую женщину, с освещенным животом и закрытым сверху туловищем. У нее странная рука — и у руки Собачка. Ах, да ведь это шаляпинская собачка! — воскликнул я. — Да, да… это был портрет Шаляпина… Не удавался… Я вертел и так и сяк… И вот сделал женщину. Надо проверить по натуре. Пуп велик.

— Ай, ай! Илья Ефимович! Вы замазали дивный автопортрет, который сбоку делали на этом же холсте!! — Да, да, долой его — и как вы его увидали!

Шаляпин, переделанный в женщину, огромный холст — поверхность которого испещрена прежними густыми мазками.

Про женщину я не сказал ничего…»[162].

В конце 1913 года жена Репина Н. Б. Нордман тяжело заболела и уехала лечиться в Швейцарию. Репин остался один. В эти месяцы он много работал над своими воспоминаниями, которые должны были выйти в издательстве Сытина.

«Чуковский, — писал Репин Нордман, — *бывает у нас каждый день. Мы разбираем и регистрируем мои альбомы для сытинского издания…».*

Однако Чуковский, занятый ежедневной газетно-журнальной работой, вынужден был иногда прерывать свои занятия с Репиным. Тогда они обменивались короткими записочками.

«Быть у Вас сегодня не могу: увлекся одной литературной работкой, боюсь остынуть; уверен, что Вы поймете этот резон и — простите. По той же причине завтра лишу себя великого счастья — поехать с Вами в город к Елене Павловне [163].

Денег нет ни копейки: нужно кончить срочную статейку. К воскресению закончу, — и снова я Ваш…» [164].

Репин ответил:

«Не могу скрыть, что без Вас скучновато; но я утешен в высшей степени известием, что Вы работаете. Для этого я готов претерпеть огромную разлуку. И вообще, я ведь со своим товаром не тороплюсь, и Вы, ради Господа, не запускайте свои дела…

А я, гл[авным] обр[азом], хотел, чтобы Вы лично сошлись с Дм[итрием] Стасовым: у него есть огромный запас моих писем; к нему уже прилип Б. Лопатин[165], *но его следовало бы отвадить от такого материала, — куда ему, все равно не удосужится, да и не*

спапашится с ним»[166].

Из переписки ясно также, что Чуковский принимал самое деятельное участие в подготовке специального юбилейного репинского альбома (к семидесятилетию художника). Альбом вышел приложением к журналу «Солнце России».

Чуковский пишет Репину:

«Сижу дома и читаю альбом вырезок о Ваших работах[167]*. Очень поучительно. Солнцу России написал, что у меня имеются фотографии для репинского М. Они пришлют за ними человека.*

Ваш Чуковский.

Приду за новым альбомом»[168].

В это же время Чуковский работает над изданием своих переводов Уитмена, а Репин пишет предисловие к этой книге. Репину было особенно дорого то, что Уитмен не придавал ни малейшей цены «косметическим» прикрасам поэзии, дешевому щегольству внешней формой.

Осенью 1917 года Чуковский с семьей уехал из Куоккалы в Петроград — его детям надо было учиться. Вскоре закрылась граница, которая разделила его с Репиным. Теперь их связывала только переписка. Письма стали подробными, длинными.

Не скрывая трудностей, которые приходилось переживать, Чуковский в письмах рассказывал о той напряженной творческой жизни, какой жил тогда революционный Петроград.

«Здесь в Питере очень тяжело, но все же не так плохо, как пишут в газетах. Я думаю, что, если бы Вы жили в России, Вам было бы очень хорошо. Ваши картины, этюды, эскизы страшно ценятся… Никогда еще Ваша слава не гремела так, как теперь. Я здесь часто видаю Бенуа, Добужинского, Вл. Маяковского, Сомова, — все они в хорошем положении… Мы живем не сытно, но дружно. Все работаем. Я служу в издательстве „Всемирная литература“, заведую английским отделом — вместе с Горьким, — который делает здесь много добра…» [169].

Через два года:

«Здесь художественная жизнь кипит. Музеи пополнились. Было несколько выставок: Замирайлы, Альберта Бенуа, Добужинского… Кустодиева. Выставка Кустодиева имела огромный успех…[170] *Почти все художники ушли в театральную работу. Добужинский делает костюмы и декорации к пьесам… Луначарского*[171]*, Чехонин обложки к государственным официальным изданиям; в Эрмитаже и Русском музее… много новых вещей. Хранители прежние. Служители прежние. Порядок образцовый. В некоторых школах преподают историю русской живописи…».*

И тут же, снова, как обычно. Чуковский просит Репина написать о себе, о своих работах. Становятся более понятными благодарные слова Репина в ответном письме:

«За все художественные новости, за успехи Кустодиева и др[угих]… Особенно за музей я радуюсь и благословляю его судьбу» [172].

В другом письме Репин писал:

«Какая мне радость! Дорогой, милый Корней Иванович, какое счастье — Ваше письмо (дюжина восклицательных). И как я рад писать Вам и для Вас…

О, вы живой свидетель моего калейдоскопа в работах… О, здесь в Куоккала, Вы были самым интересным мне другом. — Разумеется, и всю книгу — какая она есть — вся Вами взмурована: Вы были самой животворящей причиной ее развития. Вам известна вся ее подноготная…» [173].

В музее «Пенаты» хранится автопортрет Репина тех лет (1920 г.). Он достаточно красноречиво свидетельствует о том, что переживал старый художник, один, в занесенном снегом доме, окруженный людьми, чуждыми ему по духу. Можно представить себе, что значили для него письма из России и как он был взволнован декабрьским письмом Чуковского:

«Вы должно быть знаете, что я в Доме Искусств[174] *устроил „Вечер Репина“, который прошел очень оживленно. После довольно вялой речи Н. Радлова и „анекдотиков“ Гинцбурга*[175]*, выступила Вера Ильинична, прочитала отрывки из Ваших писем и имела большой успех. Слушали восторженно, молитвенно. После выступил я — и должно быть эта общая любовь к Вам окрылила меня — говорил горячо, беспорядочно и взволнованно. Все благодарили нас за этот вечер — и мы вместе со всем залом составили письмо, которое при сем прилагаю… Нечего и говорить, что весь сбор мы отдали Вере Ильиничне…»*

Коллективное письмо, о котором упоминает Чуковский, сохранилось в архиве «Пенатов». Оно рисует настроение репинского вечера и тогдашнюю обстановку в Петрограде. Вот отрывки из него:

«Мы, Ваши поклонники, друзья, собрались в Доме Искусств 12 декабря 1921 г. на вечере, посвященном Вам; мы счастливы, что могли провести несколько часов в духовном общении с Вами.

Соскучились по Вас. Пришли со всех концов города пешком в метель и вьюгу, чтобы побеседовать о Вас и услышали Вас в Ваших письмах, прочитанных Верой Ильиничной…»

Свое письмо о репинском вечере Чуковский заканчивает словами:

«Очень грустно, что Вас среди нас нет. Только на „Вечере Репина“ я понял, как Вас любят… Было бы чудесно, если бы Вы приехали сюда хоть на краткий срок. Ведь живет же здесь Кони — безбедно, в полном довольстве. В Академии художеств, в художественных школах всюду лозунг: „назад к Репину“, а Репин где-то в глуши, без друзей, в темноте. Мне это больно до слез»[176].

В том же письме, возвращаясь к изданию репинских воспоминаний, Чуковский предлагает печатать их отдельными выпусками. Репину понравился этот замысел. В 1922 году в издательстве «Солнце» Чуковскому удалось опубликовать первый выпуск — «Бурлаки».

Из месяца в месяц Чуковский продолжает писать Репину про общих знакомых, про художественные выставки, про литературные новости.

«…Если Вас интересуют прежние знакомые, могу сообщить Вам, что Федор Кузьмич Сологуб потерял жену, Чеботаревскую, она утонула; он живет грустно и трудно, не может утешиться. Комашка[177] *служит на Фарфоровом заводе, я устроил его там через Чехонина. Кони недавно ездил в Москву, читал лекции, имел огромный успех; писательница Ольга Форш написала чудные воспоминания о Чистякове, где передает много его изречений, и приводит его отзывы о Вас* [178]*. Ваше имя никогда еще так не гремело в России, как теперь. То-то Вы порадовались бы, если бы увидели теперь музей Александра III-го*[179]*. Благодаря Нерадовскому*[180] *и другим просвещенным ревнителям — коллекции музея устроились в такой дивный порядок, такие толпы людей, столько молитвенного отношения к искусству. Теперь в музеях с утра до вечера дежурят „объяснители“, которые всем желающим безвозмездно дают объяснения»*[181].

«…Здесь опубликована сейчас переписка душителя Победоносцева со старшим дворником — Александром III. Оказывается, оба они терпеть Вас не могли. Победоносцев ругает Вас всячески за картину „Иван Четвертый и его сын“. Царь — тоже»[182].

Прошло более семи лет с тех пор, как Чуковский уехал из Куоккалы и не виделся с Репиным. Все это время он не оставлял надежды опубликовать репинские воспоминания. Чтобы добиться согласия автора на это издание, он стремится побывать в «Пенатах» и хлопочет у финских властей разрешение «на два месяца приехать в Куоккала для посещения Ильи Ефимовича Репина».

«Чуть только я получу разрешение, — пишет Чуковский Репину, — *я двинусь в путь… Мой чемодан уложен, я купил себе валенки и финскую шапку и мечтаю в первых числах января, „Богу соизволяющю“, вернуться к Вашим (и моим) Пенатам.*

О, как много у меня есть интересного для наших будущих бесед, — как хочется мне увидеть Ваши последние произведения, о которых знаю только понаслышке».

В том же письме Чуковский касается и главной цели своей поездки:

«Вы пишете, что сомневаетесь, выйдет ли Ваша книга. Я могу поручиться Вам, что книга выйдет, если Вы этого захотите. Я добился того, что ее разрешили печатать по старой орфографии[183]*, и при личной беседе расскажу Вам, каков мой план. Мне страшно хочется, чтобы Ваша книга вышла при Вашей жизни, и ручаюсь Вам, что достигну этого, если Вы сами этого захотите».*

И снова Чуковский, стремясь убедить Репина, что он не забыт, что на родине его помнят и ценят, сообщает художнику:

«Сейчас, говорят, в Москве Луначарский читает лекцию „Репин, как социолог“. Содержания лекции я еще не знаю, но говорят, Луначарский вообще восторженный Ваш поклонник» [184].

Препятствия были наконец преодолены, и Чуковский записал в своем Дневнике:

«Я в Куоккала. Вчера приехал… Ехал я в Куоккалу с волнением, — вспоминал, всматривался, узнавал; снегу мало, дорога сплошной лед; приехав в дворницкую к Д[митрию] Федосеевичу[185]*, остановился у него. Но не заснул ни на миг. Ночью встал, оделся — и пошел на репинскую дачу. Ворота новые, рисунок другой, а внутри все по-старому, шумит фонтан (будто кто ногами шаркает), даже очертания деревьев те же. Был я и у себя на даче — проваливался в снег — вот комната, где был мой кабинет, осталось две-три полки, остался стол да драный диван, вот детская, вот знаменитый карцер — так и кажется, что сейчас выбежит маленький Коленька с маленькой Лидкой… Всю ночь меня тянуло к Репину каким-то неодолимым магнитом. Я несколько раз заходил к нему в сад. Ф. Д. (Суханов. — Е. Л.) говорил мне, что Вера Репина при нем очень настраивала Илью Ефимовича против меня, так что он даже выгнал ее из комнаты.*

Ну, был я у Ильи Ефимовича… Как увидел я ноги (издали) Ильи Ефимовича (он стоял в комнате внизу), я разревелся. Мы почеломкались. „Терпеть не могу сентиментов, — сказал он. — Вы что хотите, чай или кофе?..“ Я всматривался в старика. На вид ему 67–68 лет. Щеки розовые, голова не дрожит. Я высказал ему свою радость, что вижу его в таком бодром состоянии. — Ну, нет,

я развалина, однако живу ничего. Только волосы у него стали белее — хотя нет того абсолютно белого цвета, какой бывает у глубоких стариков… Очень заинтересовало его мое предложение — предоставить Госиздату издать книгу его „Воспоминаний“… Потчевал он меня равнодушно радушно — и кофием, и чаем, и булками. Пишет портрет какой-то высокой девицы… Понемногу он разогрелся и проводил меня гораздо радушнее, чем встретил: отменил какую-то работу, чтобы провести со мной послеобеденное время. Расспрашивал о Луначарском — что за человек. „Так вот он какой!“

Во время беседы — как всегда — делал лестные замечания по адресу собеседника:

— О, вы так знаете людей.

— О, вы остались такой же остроумный, как прежде. (И проч.)

И как всегда — во время самого пылкого разговора — следит за мелочами всего окружающего. Вот принесли дрова!.. — Куда вы уносите чайник? В мастерской наверху у него холодно, он работает внизу в столовой. На нем потертое меховое полупальто. Жалуется на память: „ничего не помню“, но тут же блистательно вспомнил имя отчество Штернберга[186] *несколько отрывков из моих недавних писем к нему и пр…»*

В тот же день Чуковский снова приходит в «Пенаты» и, как в прежние времена, читает Репину вслух:

«Я читал из Горького „О С. А. Толстой“

…Послушал „Ибикус“ Толстого [187] *— „бойко, бойко“, — но впечатления мало. Но зато письма Л. Андреева доставили ему истинное наслаждение. „Ах, как гениально! Замечательно!“ — восклицал он по поводу писем Анастасии Николаевны к сыну. Хохотал от каждой остроты Л. Н. „Ах, какое было печальное зрелище — его похороны. Дом разрушен — совсем, весь провалился. У меня здесь бывала Анна Ильинична. Постарела и она…“. Я спросил его о портрете Анны Ильиничны: „Да, да, я сделал ее портрет, но портрет уже ушел“*[188]*. Обо всех проданных картинах он всегда говорит, — ушли»*[189].

Из Куоккалы Чуковский пишет П. И. Нерадовскому:

«…когда я изложил ему (Репину — Е. Л.) наш план (об издании его книги в Госиздате), он вначале отнесся к этому плану весьма горячо: „Это вы мудро придумали“.

Но прошло два дня и, под влиянием окружающих, в особенности своей дочери Веры, Илья Ефимович круто переменил свое отношение к плану: „Нет, нет, нет“… Как я ни возражал, он уперся на своем: „Всю книгу нужно переделывать“.

Дело в том, что в руках у Ильи Ефимовича — некорректированные оттиски этой книги, он же воображает, что

это — книга в окончательном виде, и естественно раздражается, встречая опечатки, которых в окончательной редакции нет… Я не хотел раздражать Илью Ефимовича и потому прекратил разговор… Я уверен, что это временный приступ „великого гнева“. Надеюсь, что неудача моей миссии всецело зависит от неприязни ко мне, которую питает его семья. Уверен, что, например, И. Я. Гинцбург (которого он ждет с нетерпением) — будет гораздо удачливей меня»[190].

Чуковский все сильнее ощущает неприязнь семьи Репина.

«Юрий и Вера, — подчеркивает он в своей дневниковой записи, — *как подпольные, озлобленные, темные, неудачливые люди предпочитают обо всем думать плохо, относиться ко всему подозрительно, верить явным клеветам и небылицам… Самое неприятное то, что влияние этих людей сказалось и на отношении Репина ко мне…*

В первое время он согласился напечатать свои „Воспоминания“. Теперь его свите померещился здесь какой-то подвох, и все они стали напевать, что, исправляя его книгу, я будто бы погубил ее. Со всякими обиняками и учтивостями он сегодня намекнул мне на это. Я напомнил ему, что моя работа происходила у него на глазах, что он неизменно даже преувеличенно хвалил ее, восхищался моими приемами, что на его интонации я никогда не покушался, что я сохранил все своеобразие его языка. Но он упорно, хотя и чрезвычайно учтиво, отказывал: Нет, этой книге не быть. Ее нужно напечатать только через 10 лет после моей смерти.

Так как корректура его экземпляра весьма несовершенна, он считает, что все ошибки наборщиков принадлежат мне…

Он упорно стремился прекратить разговор всякими любезностями и похвалами: „О, вы дивный маэстро“ и проч.

— Заговорили о Сергееве-Ценском. „О, это талантище. Как жаль, что я не успел написать его портрета. Замечательный язык, оригинальный ум“[191].

Чуковский, разумеется, интересовался тем, какие картины создал Репин за эти годы. Об этом он пишет Нерадовскому из Куоккалы:

„Новых вещей у него много. О них при свидании. Среди них наиболее заметное полотно: местный священник в алтаре на коленях (портрет, масло)“[192].

В другом письме к Нерадовскому Чуковский подробно перечисляет картины Репина, висящие в „Пенатах“. Перечень картин, которые он увидел в столовой репинского дома, Чуковский заносит и в свой Дневник. Там же — приметы

тогдашнего репинского быта:

„Коновязь цела старая — теперь уже лошадей так мало, что дорогу не заезживают.

Голубятня[193], где Репин спит с июня по август и теперь.

Скуфейка высокая — парусиновая вышитая — голова мерзнет с тех пор, как был голод…

Уплотнился — в одной комнате и кровать, и обеденный стол, и кабинет, и отчасти мастерская. Бывшая спальня превращена в мастерскую“.

Накануне отъезда из Куоккалы Чуковский записывает свой последний разговор с Репиным:

„Я сказал Илье Ефимовичу, что завтра хочу уехать и прошу его рассказать мне подробнее о своем житье-бытье. Ну что же рассказывать! Очень скучно здесь жилось. Самое лучшее было время, когда была жива Наталья Борисовна, когда Вы тут жили… Тогда здесь было много художников и литераторов. А потом никого“ [194].

Через несколько дней после отъезда из Куоккалы, уже в Хельсинки, Чуковский получил письмо от Репина. Тон письма такой, словно никакой размолвки и не было.

„…Вот радость: что вы заедете ко мне? — спрашивает Репин. — Неужели проскочите?.. А сколько было вопросов!! Заезжайте. Теперь ведь уже в последний“[195].

Репин был прав — их свидание и в самом деле оказалось последним. Чуковский тотчас ответил на репинское письмо:

„Нет, нет, дорогой Илья Ефимович, в Куоккала я больше не ездок!“ Чемоданы мои уложены, билет куплен, сегодня я уезжаю в Россию. Жаль, что я так поздно узнал о Вашем желании снова повидаться со мною. Я, конечно, изменил бы свой маршрут. Теперь нельзя.

В Куоккале мне было неуютно. Терпеть не могу шептунов, трусливо клевещущих у меня за спиною. Бабьи дрязги вызывают во мне тошноту. Я надеюсь, что скоро мы увидимся с Вами в Петербурге при других обстоятельствах. Пойдем по музеям, побываем в Эрмитаже, в опере… Здесь я нашел истинный клад: мои письма, бумаги, картины, которые считал безвозвратно утерянными. Особенно много Ваших писем; я прочитал их подряд — какие они юношеские, мажорные, огненные! Также сохранились корректуры Ваших „Воспоминаний“, множество фотографических] Ваших портретов и проч. Цел также и мой портрет Вашей работы (фотографический] снимок, корректированный Вашей рукой), целы и письма Натальи Борисовны. Спасибо добрым людям, сохранившим для меня это добро! Много фотографий моих детей, все мои

дневники, письма Льва Толстого, Куприна, Мережковского, Блока, Леонида Андреева, Валерия Брюсова — все цело, все вернулось ко мне. Сохранился и Ваш фотографический портрет, подаренный Вами Марье Борисовне [196] *в день ее именин. Все это я вновь рассортировал, разобрал, — уложил в ящики и везу домой. Довезу ли?*

Был я здесь в картинной галерее. Очень хорошо повешен Ваш автопортрет (вместе с Натальей Борисовной)[197]*. Я смотрел эту картину, как новую; у Вас она терялась среди многих других, а здесь выиграла очень…*

Вся стена Ваша в этом музее напомнила мне давние „Пенаты“. Вот „русская Мона Лиза“ — не помню как ее фамилия[198]*,— вот „хлопец“ Кузнецова, вот Куликов, вот Кустодиев. Все это знакомо мне уже тысячу лет. Одно ново: ваш эскиз, исполненный чернилами: не Минин ли среди народа?*[199]

Впрочем, есть и еще новость: я узнал, что по-фински Вас нужно величать I. RÄPIN. Так значится под Вашими картинами и под бюстом Толстого.

Так напишу и я на конверте.

Ну, до свидания. Черкните мне несколько строк в Петербург. И не забудьте своего обещания: прислать мне еще несколько Ваших портретов самого последнего времени…»[200].

В одном из следующих писем Репин снова высказывает сожаление:

«Как жаль, что Вы так скоро исчезли отсюда. У меня было столько вопросов к Вам.

Теперь я здесь уже давно совсем одинок; припоминаю слова Достоевского о безнадежном положении человека, которому „пойти некуда“. Да, если бы Вы жили здесь, каждую свободную минуту я летел бы к Вам: у нас столько общих интересов… А главное, Вы неисчерпаемы, как гениальный человек, Вы на все реагируете и много, много знаете, разговор мой с Вами — всегда — в запуски — есть о чем…»[201].

В то время, когда Репин писал это письмо, в Ленинграде шла подготовка к юбилейной репинской выставке. В 1924 году ему исполнилось восемьдесят лет. Труд по организации выставки взял на себя П. И. Нерадовский, который заведовал тогда художественным отделом Русского музея.

«Застал я Петра Ивановича за какими-то чертежами,— пишет Чуковский Репину, *— он как раз распределял Ваши картины для предстоящей Репинской выставки. Распределяет он превосходно, с огромным вкусом и тактом, „по-петербургски“.*

Посмотрели бы Вы, как развешены у него картины А. А. Иванова (этюды, полученные от Боткина). Как великолепно распределены в отдельном зале картины Брюллова! А Венецианов! А Боровиковский! Он говорит, что в Москве на Репинской выставке [202] Ваши картины повешены хламно, путанно, кое-как, отчего они много проиграли. Таков теперь „Московский стиль“. (В Москве человек не знает, с чьей женой он живет, сколько у него детей и т. д. Неразбериха, суета и чепуха). Нерадовский спрашивал у меня, какой величины этюд Васильева (тот, где Вы возвращаетесь по Волге с этюдов). Он хочет и его приобщить к циклу „Бурлаков“[203].

Теперь он хлопочет о том, чтобы после Пасхи ему разрешили поехать в Куоккала. Я завидую ему — и потому, что он увидит Вас, и потому, что апрель в Куоккала — чудное время. Помню, у Вас в саду уже над снегом летают бабочки, а в киоске[204] жара тропическая, а над морем — пройдешь и помолодеешь[205].

Юбилейная репинская выставка в Государственном Русском музее в Ленинграде открылась 30 мая 1925 года и была самой полной прижизненной выставкой художника.

Впервые перед широкой публикой предстала картина „Заседание Государственного совета“ вместе с этюдами к ней.

В день открытия выставки Чуковский пишет Репину подробное и восхищенное письмо.

„Дорогой Илья Ефимович.

Только что вернулся с Вашего торжества. Впечатление титаническое. Не верится, что все это обилие лиц и фигур создано одним человеком. Весь огромный музейный зал — переполнен, — 340 вещей И. Е. Репина!

Прямо против двери „Бурлаки“ и „Проводы новобранца“ — сверкают нарядными, необыкновенно „звонкими“ красками. Справа — чуть войдешь — далеко-далеко золотятся вершины гор „Иова и его друзей“. Неподалеку от (Нова“ светится поэтическим светом — светильник дочери Иаира. Оглянешься — о! — словно грянул оркестр — мажорная музыка „Государственного совета“. Повешен „Совет“ великолепно. Освещен еще лучше. Глядеть издали — стереоскопичность полная. Все отношения фигур так угаданы, что не верится, что это на плоскости. Все кругом только ахают: восхищаются дивной характеристикой поз, лиц, выражений, могучей гармонией красок, титанической цельностью „общего“. Если долго смотреть, фигуры как будто движутся.

Слева от картины все этюды к ней — в стройном и мудром порядке.

Вообще развеска идеальная. Петр Иванович показал себя в

невиданном блеске…

Огромная стена занята портретами. Так и лезут из стены могуче изображенные лица. Протягивает руку Спасович (слышишь его польский акцент), аппетитно смеется Молас, сверкает — аристократическим профилем Головина, восхищает своими красками „Отец художника“. Ах, какая это мелодичная вещь — „Отец художника“, какое недосягаемое живописное мастерство. Помните ли Вы ее? Как смело на щеке положен ультрамарин, как дивно — одним мазком — вылеплены стариковские губы! Картина повешена низко — ее можно хорошо рассмотреть… И над всем этим Сам Творец, как некий Саваоф — Ваш портрет работы Кузнецова[206]*. Направо от входа — Ваш бюст — работы М. Ф. Блоха*[207]*. Бюст украшен цветами. Публика на „вернисаже“ — самая трогательная, все мы, старики и старушки, ездившие когда-то в Куоккалу, бывавшие на Ваших „средах“. И среди всей этой восторженной толпы ныряет счастливый П. И. Нерадовский. Сегодня его именины.*

К Выставке изготовлен каталог, очень изящный, толково составленный. Мне только не понравилась статья о Вас — А. П. Иванова. Многословная, смутная, бесталанная[208]*. Эх, Илья Ефимович, не зарывайте в землю свою биографию, разрешите издать ее немедленно, советую Вам дружески; как жаль, что эта биография не вышла к Выставке. Будьте здоровы. Если захочется, черкните несколько строк. Погода-то какая! Скоро купаться!*

Ваш Чуковский».

И снова, как обычно, характерная приписка на отдельном листочке. — Чуковский расспрашивает Репина об его картинах:

«1) Недавно в книге воспоминаний А. И. Дельвига я увидел его великолепный портрет, чудесно вылепленный! Сытый немец, генерал, инженер, накачавшийся пивом. Где этот портрет теперь? Я никогда не читал о нем, не слыхал о нем, не видел его.

2) В „Воспоминаниях“ о Костомарове я прочитал, что он перед самой смертью приехал посмотреть на Вашего „Иоанна“ — и встретился на выставке с Вами. Верно ли это? [209]

Я собираю о Вас все сведения, где только могу»[210].

Из Куоккалы пришел ответ (письмо Репина опубликовано на с. 115).

Письмо это дошло до Чуковского только 23 июля 1925 года, вероятно, из-за того, что Репин написал весьма своеобразный адрес:

«Ленинград Russia Корнею Ивановичу Чуковскому. Справиться об адресе в Русском музее у Петра Ивановича Нерадовского. Просит

Илья Репин, которого выставка в Музее (Инженерная 4)».

Чуковский в тот же день ответил Репину:

«Дорогой Илья Ефимович!

Сию секунду получил Ваше письмо. Оно пролежало в Русском музее почти два месяца. Черт знает что такое! Совершенно случайно узнал я от Николая Александровича Пыпина, что в Музее, кажется, есть письмо ко мне от Репина!!! Никто даже не потрудился узнать мой дачный адрес — и переслать Ваше письмо туда. Позвольте сообщить Вам мое местожительство раз навсегда: Кирочная 7, кв. 6.

Одновременно с этим пишу Петру Ивановичу Нерадовскому. Мне кажется так: нужно выставку продлить до сентября и ждать Вас к сентябрю, не раньше. Вот почему:

1. Нельзя лишать Вас летнего отдыха в Куоккала. В Питере теперь духота, пыль, а Вы привыкли купаться в море, гулять в саду, любоваться зеленью. Куоккальская летняя природа действует на Вас всегда благотворно.

2. Большинство тех людей, которых Вам хотелось бы повидать и которые были бы счастливы увидеть Вас, находятся в отсутствии: кто в Крыму, кто на Кавказе, кто в деревне. Нет ни студентов, ни профессоров, ни художников, ни писателей.

3. Квартиру Вам и Вашей семье нужно приготовить исподволь. Мне кажется лучше всего — на Каменном острове. Так как автомобилей Вы не любите, то Вам нужно предоставить карету.

Если бы Вы черкнули мне, что Вы считаете наиболее удобным для Вас — для Веры Ил[ьиничны] — и для Юрия Ильича, — то я, совместно с Нерадовским — осторожно и без шуму приготовил бы все это к Вашему приезду.

Я живу неподалеку от Вас — в Сестрорецком курорте, вижу в бинокль Куоккала — и мне кажется смешной чепухой, что я не могу пешком придти к Вам в хороший день — в среду.

Какие чудные дни! Купаетесь ли Вы. Я купаюсь по нескольку раз в день, почернел как арап. Чуть получу письмо от Нерадовского, откликнусь на Ваше письмо по-настоящему, а это только так — предварительно.

Пишите мне по городскому адресу. Мне передадут.

Выставка Ваша стала одной из главных достопримечательностей города. Был съезд врачей: все медики „побывали там“. Приехали инженеры на Волховстрой — и первым долгом на Репинскую выставку! Иностранцы, приезжая в Россию, осматривают по программе: Медного всадника, Исаакиевский собор и Репинскую выставку. Было бы дико, если бы эту выставку увидали все, кроме Вас. До скорого свидания

Ваш Чуковский»[211].

В своем письме к Нерадовскому, написанном на следующий день, Чуковский беспокоится о том, чтобы Репин, приехав в Ленинград, «ни в чем не терпел неудобств», «чтоб квартира была в центре, чтобы его не затормошили», и спрашивает: «Напишите мне, возможно скорее, до какого срока продлится Репинская выставка». И далее:

«Письмо Ильи Ефимовича изумительно сердечно. На нас лежит великая ответственность, и давайте выполним ее как следует. Я весь к Вашим услугам, если я нужен Вам для этого дела» [212].

Вопрос о возможности приезда Репина возник еще до открытия выставки, и, как писал Чуковский (в августе 1925 года), разрешение на визу было получено от Советского правительства еще в прошлом, 1924 году.

Но произошло недоразумение. Скульптор И. Я. Гинцбург сообщил Чуковскому, что Репин приглашен на торжества в связи с 200-летием Академии наук СССР. Чуковский записывает в Дневник:

«Вчера приехал ко мне Гинцбург… Репин будет в России — по приглашению Академии Наук. Гинцбург лепит бюст Карпинского[213] *и в разговоре с ним подал ему эту мысль. Карпинский сразу послал ему почетное приглашение»*[214].

Оказалось, однако, что Академия наук вовремя не послала приглашения, а Чуковский, понадеявшись на Академию, прекратил свои хлопоты.

Когда Чуковский узнал о недоразумении с Академией наук, он снова начал хлопотать о визе для Репина:

«Приезжайте-ка сюда, — пишет он Репину. — Побывайте в Эрмитаже, в Русском музее, у Остроухова, — и к февралю назад!

Приезжайте!

Ведь в тот раз вышла чепуха и путаница: Илья Гинцбург сказал мне, что Вы получили приглашение от Академии Наук и не нуждаетесь в визе.

Я, по наивности, поверил его словам.

А теперь берусь выхлопотать визу в три дня…

Приезжайте! Приезжайте! Приезжайте!..» [215].

Однако поездка Репина не состоялась.

Но Репин не терял надежды снова повидать Чуковского. Отвечая И. И. Бродскому, собиравшемуся приехать в Финляндию, посетить «Пенаты», он писал:

«Тащите с собой Чуковского: я его люблю по-прежнему и нас связывают интересы, в которых он незаменим» [216].

Пожалуй, ярче всего привязанность Репина к Чуковскому

проявилась в известном репинском письме, значение которого трудно переоценить. Письмо было отправлено из Куоккалы в августе 1927 года. Все лето Репин тяжело хворал, и под влиянием этого он писал Чуковскому:

«Теперь следует: сериезное, как последний момент умирающего человека — это я… Вопрос о могиле, в которой скоро понадобится необходимость. Надо торопиться…

Я желал бы быть похороненным в своем саду. Т[ак] к[ак] с момента моей смерти, я, по духовному завещанию покойной Н[атальи] Б[орисовны] Нордман, перестаю быть собственником земли, на которой я столько лет жил и работал (что Вам хорошо известно), то я намерен просить: во-первых, нашу Академию Художеств, которой пожертвована эта моя квартира… разрешения в указанном мною месте: быть закопанным (с посадкою дерева, в могиле же)… Следует обратиться… к Финляндскому Посольству — разрешить эти похороны меня в моем (бывшем) саду…»[217].

Из Дневника Чуковского:

«Получил от Репина письмо, которое потрясло меня — очевидно, худо Илье Ефимовичу. Я пережил новый прилив любви к нему»[218].

В тот же день Чуковский ответил Репину:

«…не стану писать Вам пошлостей и фальшей. Ни в утешениях, ни в соболезнованиях Вы не нуждаетесь. Вы всю жизнь больше всего ненавидели институтство, сентименты и фразы. Поэтому сообщу Вам просто, что Ваше желание будет выполнено. Сегодня вечером я увижу Луначарского, он в Сестрорецком курорте, я попрошу его, чтобы Ваша последняя воля — о месте погребения, о гробе, о посадке дерева была выполнена в точности. Был сейчас в Русском музее, но П. И. Нерадовского не застал. Он в Москве: (Москва 69, Скатертный 11, кв. 17). Я сейчас же посылаю ему копию Вашего письма»[219].

В последующие годы переписка продолжалась.

В 1929 году Репину исполнилось 85 лет и Чуковский обратился к нему с таким юбилейным посланием:

«1 августа 1929

Дорогой Илья Ефимович!

Я счастлив, что могу поздравить Вас с 85 годовщиной Вашей славной труженической жизни.

Бог сохраняет Вас так долго среди нас — именно для того, чтобы Вы могли отдохнуть от своих нечеловеческих трудов. Отдыхайте всласть, и пусть на душе у Вас будет спокойно и весело. Всю жизнь я буду гордиться тем, что знал Илью Репина и

был близким свидетелем его титанического труда.

Завтра, по приглашению здешних рабочих и школьников, я буду рассказывать им о Вашей жизни и о Вашем творчестве.

Весь Ваш Чуковский.

Очень бы мне хотелось знать, как отнеслись финны к Вашему 85-летию».

Репин тотчас отозвался письмом, которое оказалось последним:

«О, милый, дорогой Корней Иванович!

У финнов я сподобился, мне показалось, чего-то вроде национального торжества!.. Да, такие полные торжества бывают только в последние времена… И действительно, после такого счастья я считаю, что мне осталось толь-к о умереть.

Прощайте, Корней Иванович — Вас я хотел бы особенно расцеловать на прощание. Я теперь уже не смею никому говорить — до свидания!

Прощайте! Прощайте!

Ваш Илья Репин» [220].

30 сентября 1930 года И. Е. Репина не стало. Его похоронили в парке «Пенатов» — последняя воля художника была исполнена.

В июне 1962 года в «Пенаты», восстановленные после войны, вместе с первыми посетителями пришло письмо от восьмидесятилетнего К. И. Чуковского:

«Я непременно приеду, — писал он, — поклониться тем священным местам, с которыми у меня связано столько лучших воспоминаний за всю мою долголетнюю жизнь».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Бурлаки на Волге. 1870. Эскиз. ГТГ.

Бурлаки на Волге. 1870–1873. ГРМ.

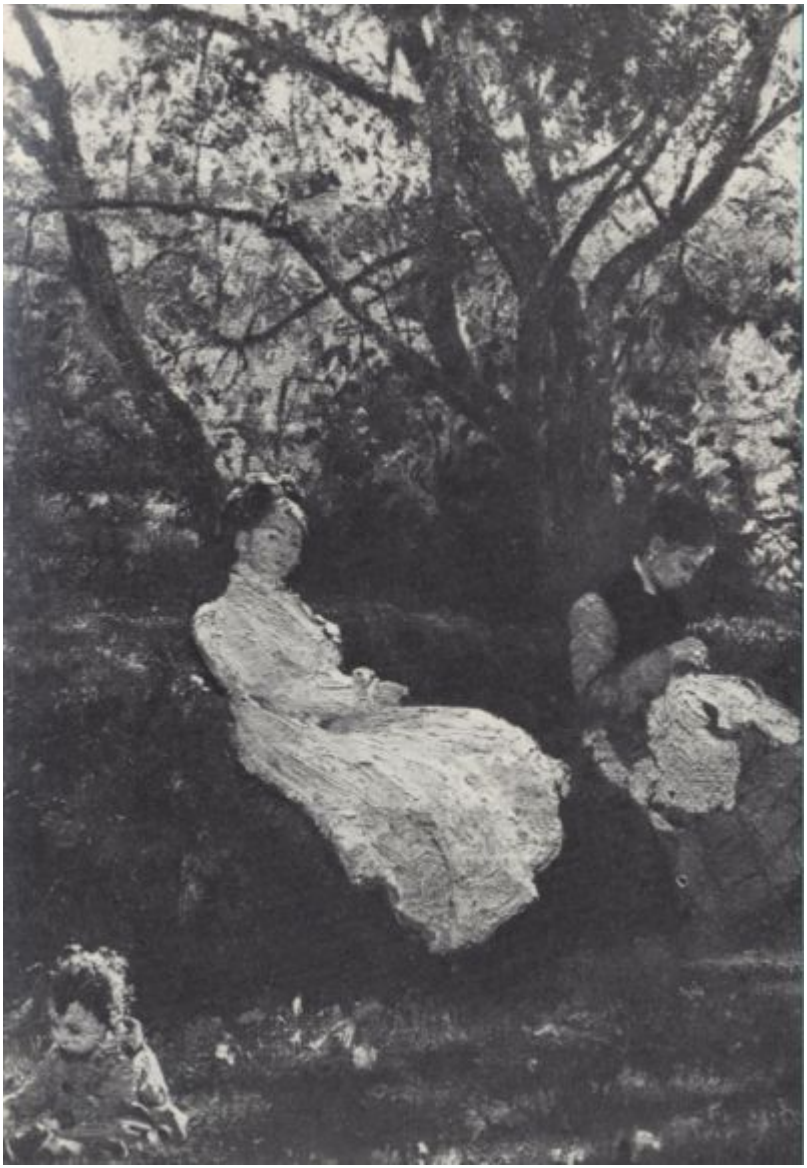
Бурлак. 1870. Рисунок. ГТГ.

Левка-дурачок.

Бурлаки на Волге. Фрагмент.

Бурлаки на Волге. Фрагмент.

На дерновой скамье. Красное Село. 1876. ГРМ.



На дерновой скамье. Красное Село. Фрагмент.

Девочка-рыбачка. 1874. Областной художественный музей. Иркутск.

Портрет В. А. Репиной, жены художника. 1876. ГРМ.

Портрет Веры Репиной, дочери художника. 1874. ГТГ.

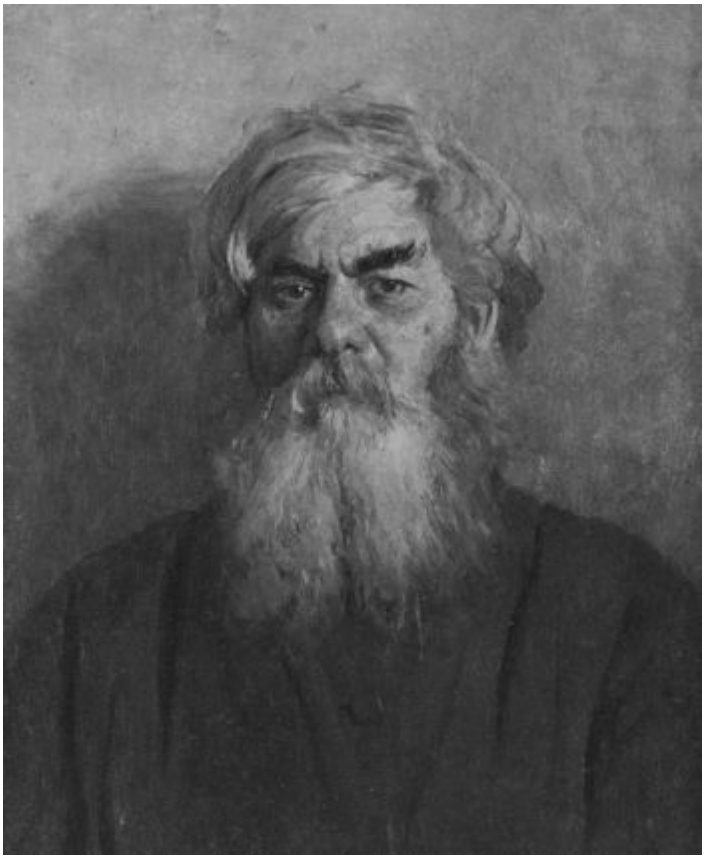
Мужичок из робких. 1877. Областной художественный музей. Горький.

Протодьякон. 1877. ГТГ.

Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре в 1698 году. 1879. ГТГ.

Портрет П. А. Стрепетовой. 1882. Фрагмент. ГТГ.

В одиночном заключении. 1880-е гг. Национальная галерея. Прага.



Мужик с дурным глазом. 1877. ГТГ.

Проводы новобранца. 1879. ГРМ.

Отдых. Портрет В. А. Репиной, жены художника. 1882. ГТГ.

Портрет пианистки Луизы Мерси д'Аржанто. 1890. ГТГ.

Горбун. 1880. Этюд. Акварель. ГРМ.

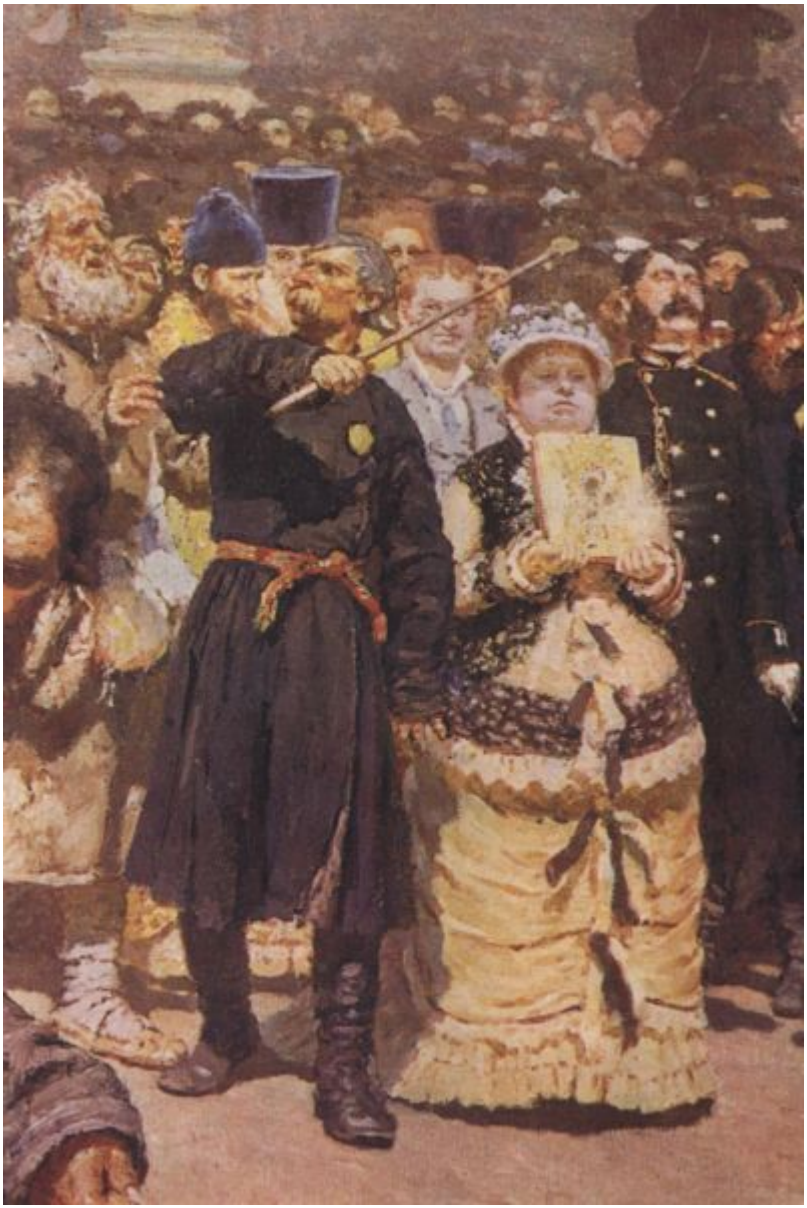
Богомолки-странницы. 1878. ГТГ.

Крестный ход в дубовом лесу. 1877–1891.

Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883. ГТГ.

Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.



Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент.

Симфонический концерт на Всероссийской художественной выставке в Москве под управлением Н. А. Римского-Корсакова. 1882. Рисунок.

Рисунок к портрету А. Г. Рубинштейна. 1881. Музей «Атенеум». Хельсинки.

Писатель Н. С. Лесков. 1889. Рисунок. Частное собрание. Москва.

Годовой поминальный митинг у Стены коммунаров на кладбище Пер-Лашез в Париже. 1883. ГТГ.

Портрет И. Н. Крамского. 1882. ГТГ.

Студент-нигилист. 1883. Этюд. Художественный музей в Хабаровске.

Портрет художника К. К. Первухина. 1885. Рисунок. ГРМ.

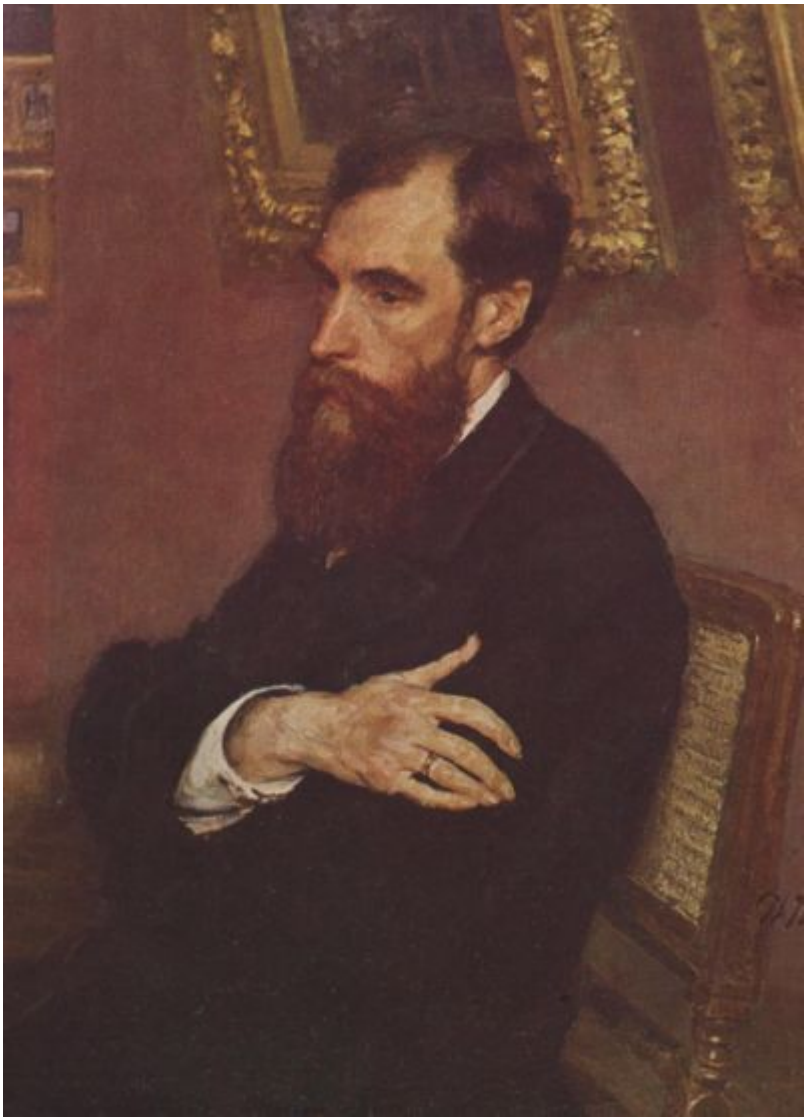
Д. В. Каракозов. 1866. Рисунок.

Отказ от исповеди. 1879–1885. ГТГ.

Арест пропагандиста. 1880–1892. ГТГ.

Портрет А. И. Дельвига. 1882. ГТГ.

Портрет писателя А. Ф. Писемского. 1880. ГТГ.



Портрет П. М. Третьякова. 1883. ГТГ.

Портрет Н. Н. Ге. 1880. ГТГ.

Портрет Г. Г. Мясоедова. 1886. ГТГ.

Портрет Д. И. Менделеева. 1885. Акварель. ГТГ.

Не ждали. 1884–1888. ГТГ.

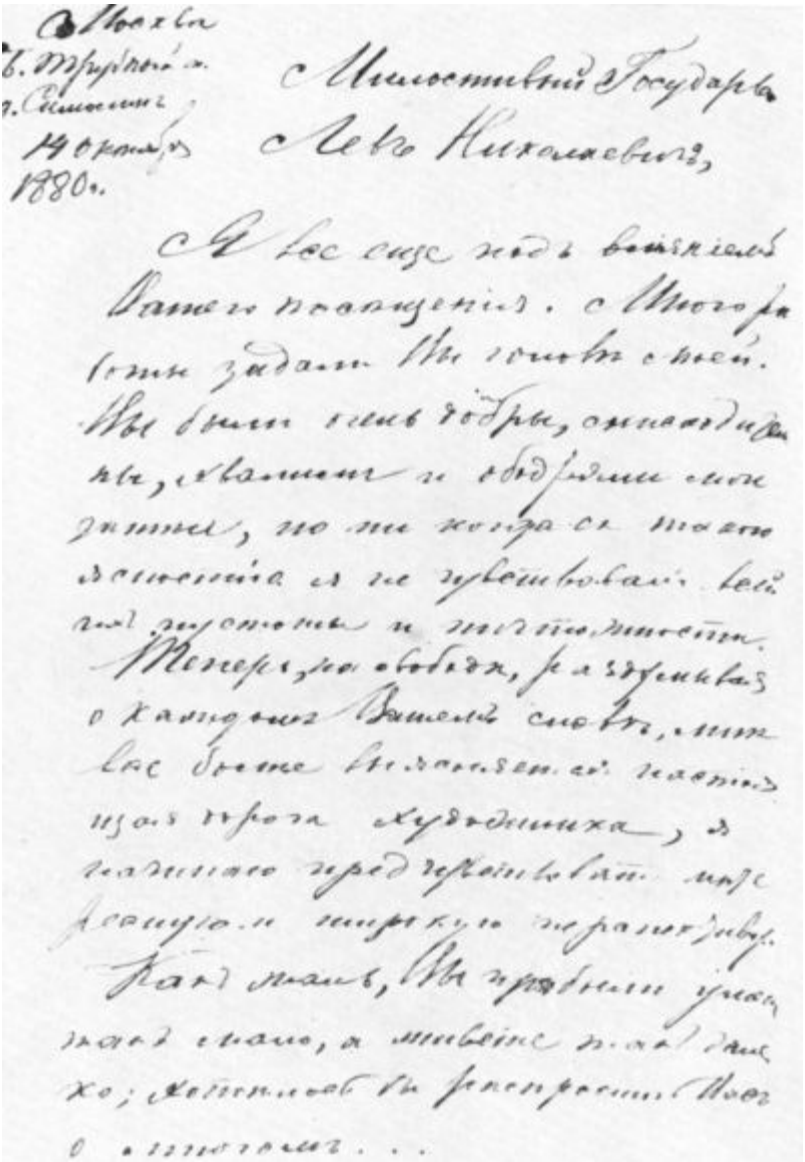
Не ждали. Фрагмент.

Идущий мужчина. 1883. Этюд к картине «Не ждали». ГТГ.

Старик. 1883. Этюд к картине «Не ждали». ГТГ.

Девушка с саквояжем. 1883. Этюд к картине «Не ждали». Музей изобразительного искусства. Ростов-на-Дону.

Не ждали. Вариант картины. 1883. ГТГ.

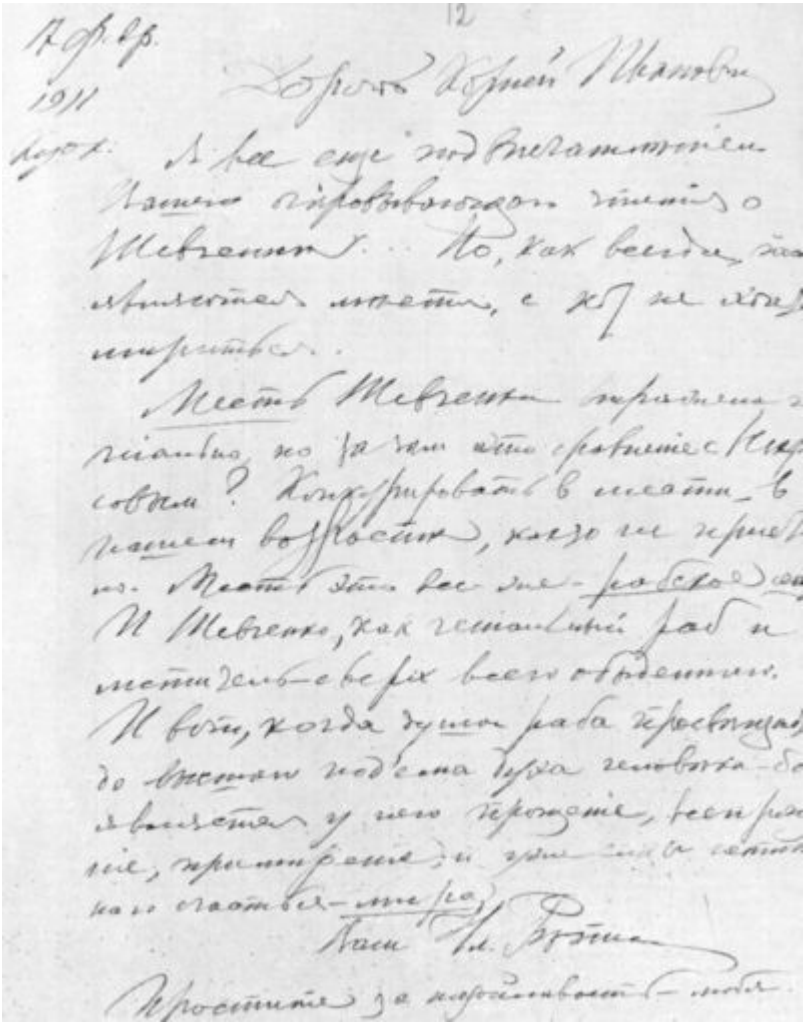


Москва
б. Трубная
д. Семенова
14 октябрь
1880 г.

Милостивый Государь
Лев Николаевич,

У вас сидит под впечатлением
Вашего творения. С такого
тона задали Вы тон вся
Вы были так добры, откликнулись
на, сказали и обещали свои
думы, но мы хотим от вас
большего и не удовлетворимся
ими пустотою и мелочностью.
Теперь, на свободе, я вдумываюсь
в каждое Ваше слово, и
вас более поражает наша
шая проза художника, а
главное предпочитаю мне
ленную и тонкую поэтическую.
Как знать, Вы правы, мы
ного ещё, а живем так
хо; хотелось бы расспросить Вас
о многом...

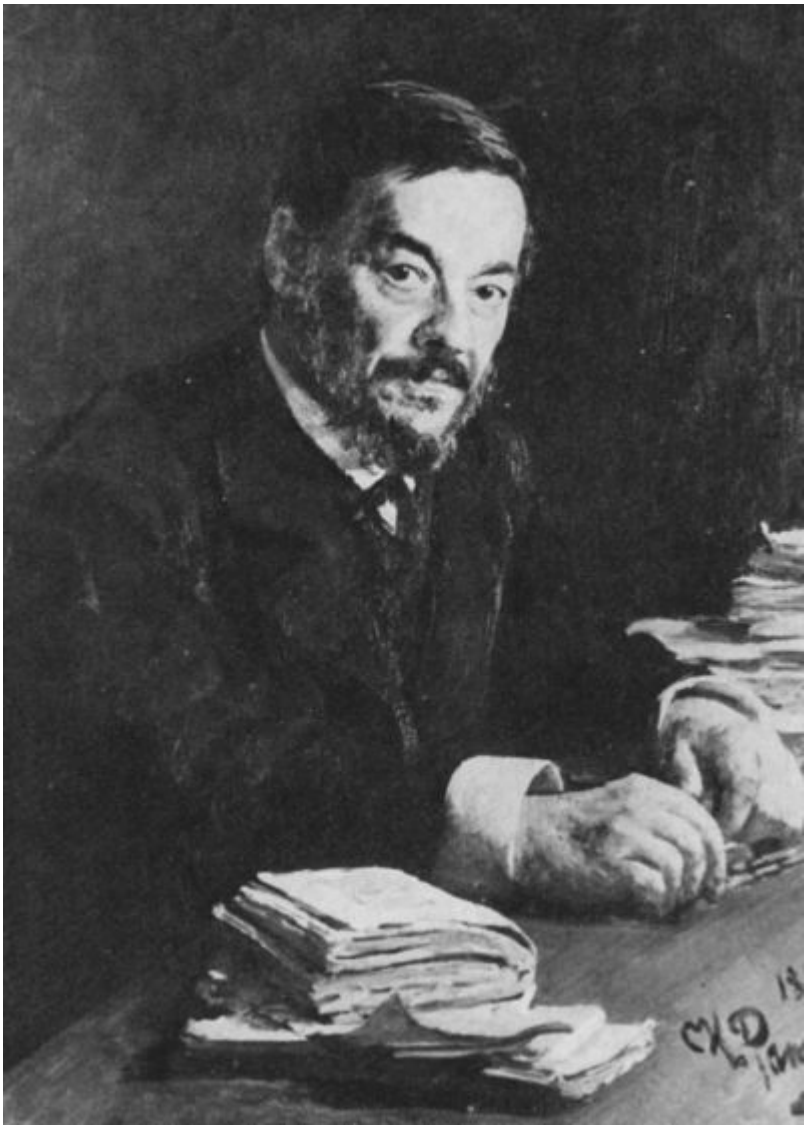
Письмо И. Е. Репина Л. Н. Толстому. 1880.



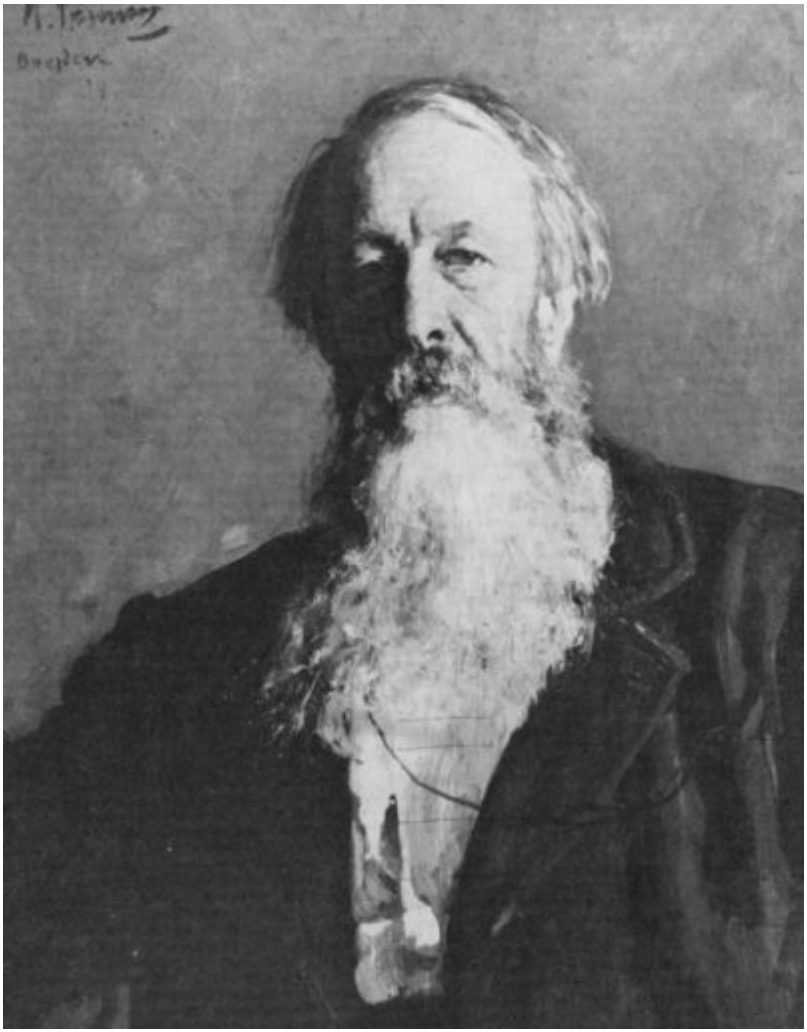
Письмо И. Е. Репина К. И. Чуковскому. 1911.

Портрет писателя В. М. Гаршина. 1883. Этюд. ГТГ.

Иван Грозный и сын его Иван. 1885. ГТГ.



Портрет И. М. Сеченова. 1889. ГТГ.



Портрет В. В. Стасова. 1883. ГРМ.

Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878. Эскиз. ГТГ.

Запорожцы. 1878. Этюды. ГТГ.

Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Фрагмент.

Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878–1891. ГРМ.

Портрет В. И. Сурикова. 1885. ГТГ.

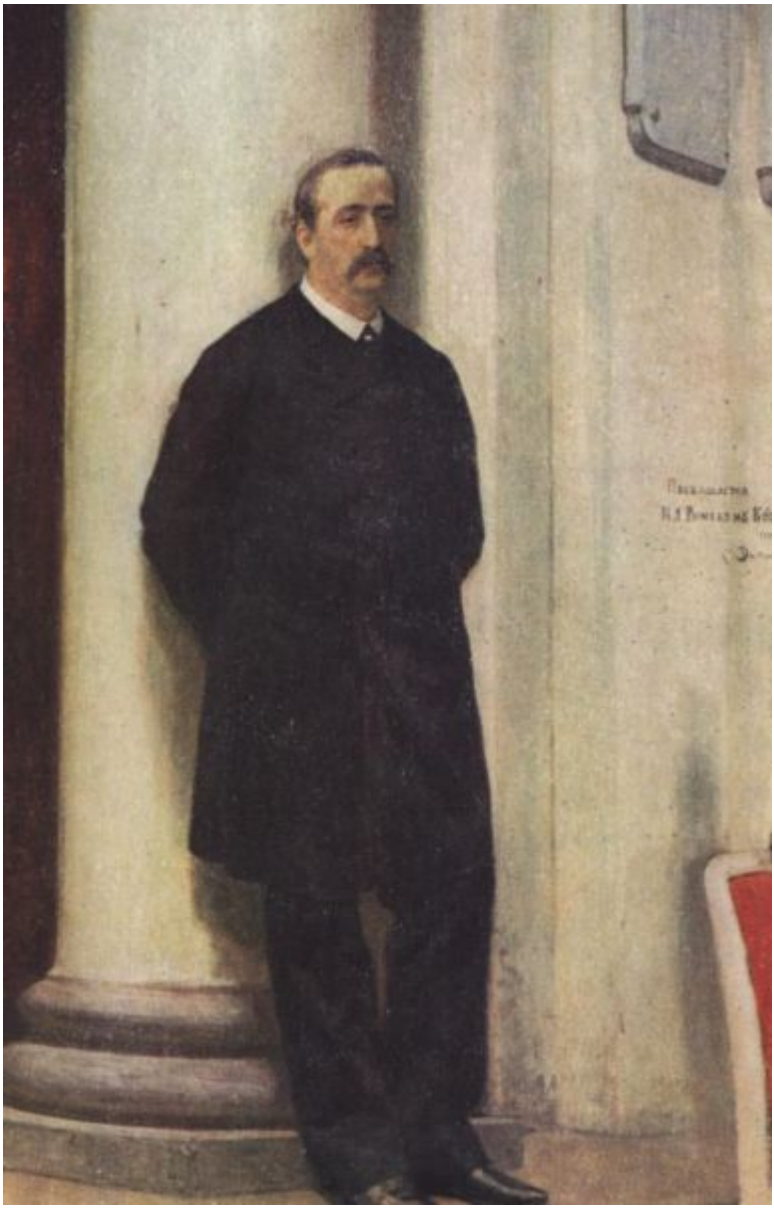
Портрет М. П. Мусоргского. 1881. ГТГ.

«Стрекоза» (Вера Репина, дочь художника). 1884. ГТГ.

Осенний букет. Портрет В. И. Репиной. 1892. ГТГ.

Л.Н. Толстой аккомпанирует Т. А. Кузьминской. 1891. ГТГ.

Портрет Т. Л. Толстой. 1893. Музей-усадьба «Ясная Поляна».



Портрет композитора А. П. Бородина. 1888. ГРМ.

Автопортрет. 1894. Акварель. ГРМ.

Портрет Э. Дузе. 1891. Фрагмент. ГТГ.

Портрет В. Д. Спасовнча. 1891. ГРМ.

Баронесса В. И. Икскуль. 1889. ГТГ.

Портрет Е. П. Тархановой-Антокольской. 1893. Пастель. ГРМ.

В. В. Стасов в своем кабинете в Публичной библиотеке. 1900-е гг. Рисунок. ГРМ.

Скульптор М. М. Антокольский. 1899. Рисунок. Частное собрание. Ленинград.

Композитор Ц. А. Кюи за роялем. 1905. Рисунок. ГТГ.

За роялем. 1905. Рисунок. ГТГ.

У лампы (Н. Б. Нордман-Северова). 1901. Сангина. ГРМ.

Портрет писателя Леонида Андреева. 1904. ГТГ.

Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 г. ГРМ.

Портрет оберпрокурора К. П. Победоносцева. 1903. Этюд. ГРМ.

И. Л. Горемыкин и Н. Н. Герардт. 1903. Этюд. ГТГ.

Портрет М. Б. Чуковской. 1909. Акварель. Собрание К. И. Чуковского.

Литературное чтение в «Пенатах». 1908. Рисунок. Музей «Атенеум». Хельсинки.

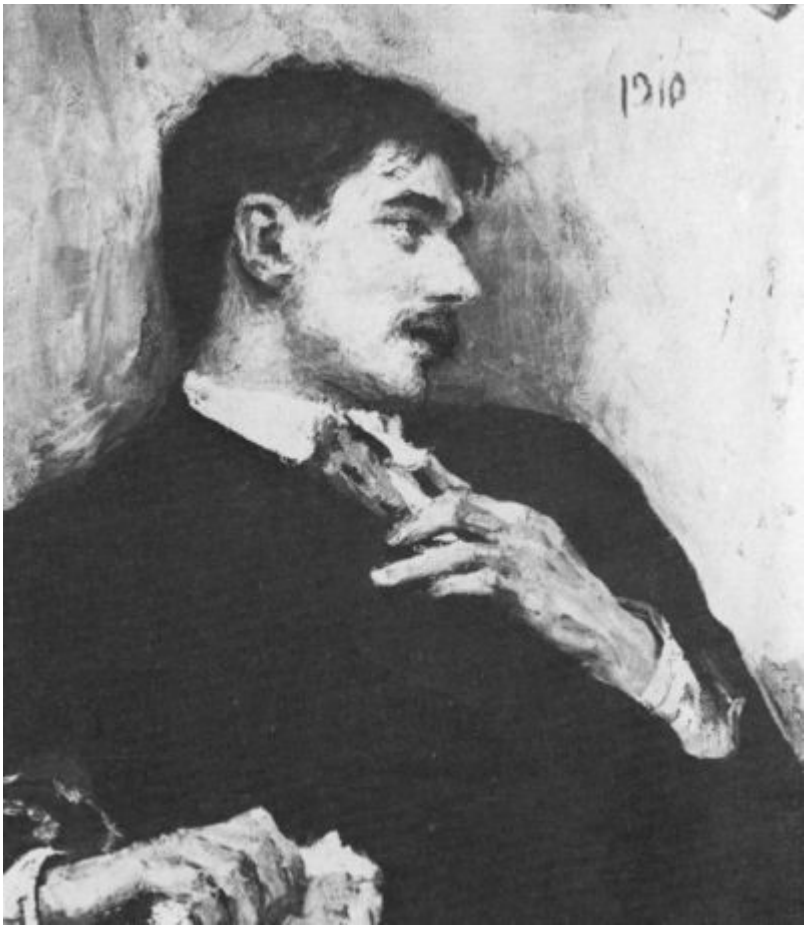
Л. Н. Яковлева, В. В. Стасов и Е. П. Тарханова-Антокольская. 1904. Рисунок. ГМИ.

А.М. Горький читает в «Пенатах» свою драму «Дети солнца». 1905. Рисунок. Частное собрание. Москва.

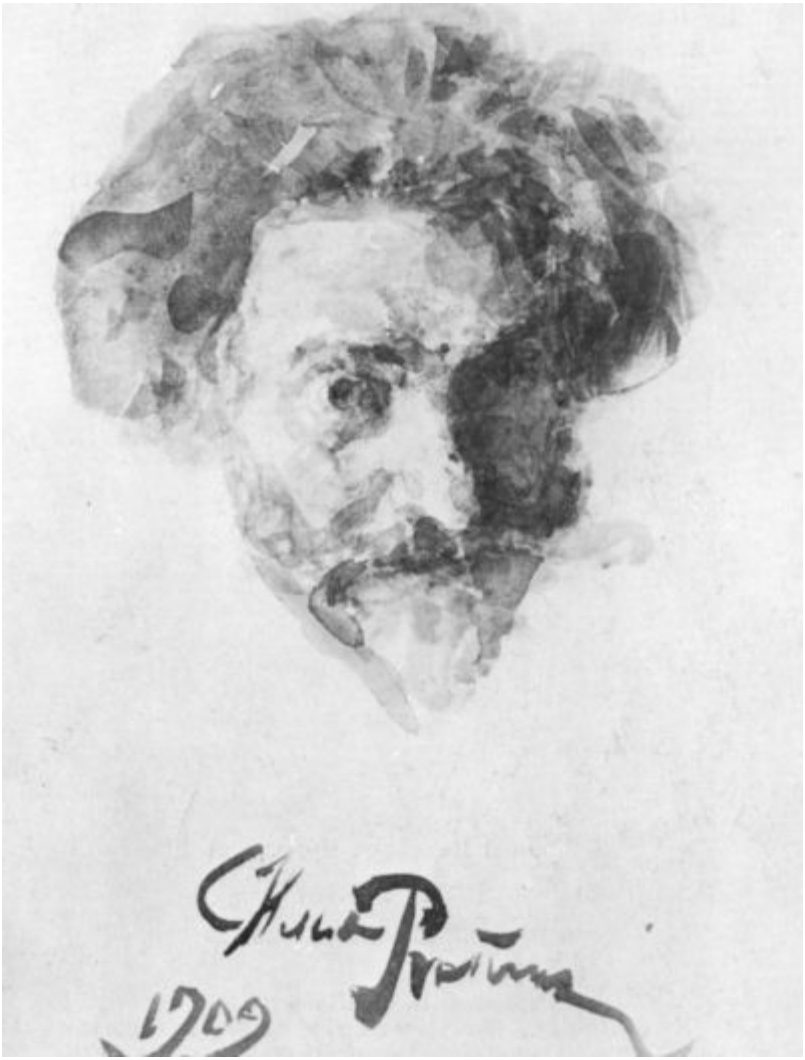
Ю. А. Волин и К. И. Чуковский. 1914. Рисунок. Частное собрание. Москва.

Портрет писателя В. Г. Короленко. 1912. ГТГ.

Портрет артиста П. В. Самойлова. 1915. Гос. театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва.



К. И. Чуковский. 1910. Частное собрание.



Автопортрет. 1909. Акварель. Частное собрание. Москва.

notes

Примечания

1

В Куоккале (ныне Репино), невдалеке от Финского залива, находилась дача жены Репина Пенаты. Там же помещалась и его мастерская.

2

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2. М. — Л, «Искусство», 1949, с. 208–209.

3

Там же, с. 197.

4

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. М. — Л, «Искусство», 1937, с. 85, 42.

5

Письмо от 18 марта 1926 года.

6

Письма от 4 декабря 1911 года, 31 января 1916 года.

7

Так и случилось. Теперь, когда опубликовано огромное количество репинских писем, я в подтверждение моих слов могу сослаться хотя бы на его отзывы о Савихине, Потапенко, Фофанове и многих других в книге: Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. М., «Искусство», 1950, с. 24, 25, 63.

8

Репин И. Далекое близкое. М., «Искусство», 1964, с. 98.

9

Письмо от 18 марта 1926 года.

10

Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. Л., «Искусство». 1925, с. 34.

11

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 69.

12

Репин И. Далекое близкое. М. — Л, «Искусство», 1944, с. 355, 356.

13

Письмо от 31 января 1926 г.

14

Письмо от 3 февраля 1912 г. Автором этой книги был не И. Э. Грабарь, а С. П. Яремич.

15

Письмо от 8 февраля 1927 г.

16

Письмо от 18 августа 1928 г. Экспрессионизмом в двадцатых годах называли одно из декадентских, формалистических течений в искусстве. Репин, говоря об. экспрессионизме, имеет в виду совсем другое — выразительность и живость художественной манеры.

17

Письмо от 31 января 1926 г. Из переписки Репина со Стасовым видно, что, уехав в 1873 г. за границу, он, молодой художник, выписывает туда десятки разнообразнейших книг: Гоголя, Лермонтова, Толстого, Андерсена, Шпильгагена, Гейне, Эркман-Шатриана, Киреевского, Забелина. (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, 1948, с. 90).

18

Письмо от 24 марта 1925 года.

19

Письмо находится в архиве Русского музея (Ленинград).

20

«Нива», 1914, № 29, с. 571.

21

Письмо из Рима от 14 апреля 1911 года.

22

Письмо от 24 марта 1925 года.

23

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову, с. 43.

24

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 3, 1950, с. 81.

25

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 3, с. 127.

26

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 175–176. В подлиннике письма описка: вместо «видны» — «видно».

«Искусство», 1936, № 4, с. 35.

28

Под идеалистами Репин в данном случае разумеет людей, верных своим демократическим идеалам.

29

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, с. 53. Письмо к художнику Н. И. Мурашко от 30 ноября 1883 г.

30

Там же, с. 54. Письмо к Н. И. Мурашко от 10 апреля 1884 г.

31

Там же, с. 55.

32

Письмо ко мне без даты (1926).

33

Как известно, начиная с 1878 г. Репин вместе с другими передовыми художниками, восставшими против реакционного направления тогдашней Академии художеств, принял живое участие в передвижных выставках.

Оригинал хранится у меня.

35

Письмо от 29 апреля 1926 года.

36

Цит. по кн.: Голубев В. Пушкин в изображении Репина. М. — Л, «Искусство», 1936, с. 16.

37

Письмо от 18 мая 1927 г. (отправлено 10 августа того же года).

Стасов В. В. Избр. соч., т. 1. М., «Искусство», 1952, с. 304.

39

Репин И. Далекое близкое, с. 252.

40

Письмо от 18 марта 1926 года.

41

По выражению Н. Э. Радлова в книге «От Репина до Бориса Григорьева».

42

Репин И. Далекое близкое, с. 214.

43

Письмо от 31 января 1926 года.

44

В. М. Бехтерев — известный психиатр, много занимавшийся теорией гипнотизма. В. В. Битнер — редактор-издатель журнала «Вестник знания». Бела Горская — певица. Григорий Петров — либеральный священник, публицист.

45

См.: Бродский И. И. Мой творческий путь. Л. — М., «Искусство», 1940, с. 76.

46

Ре-Ми — псевдоним талантливого художника-карикатуриста из «Сатирикона» Николая Владимировича Ремизова. Репин восхищался его карикатурами на писателей — Ал. Блока, Федора Сологуба, М. Кузмина и других.

Пророкова С. Репин. М., «Молодая гвардия», 1958, с. 367.

«Художественное наследство». Репин, т. 2. М. — Л, Изд-во Академии наук СССР, 1949, с. 257.

Бродский И. И. Мой творческий путь, с. 77.

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 3, с. 36.

51

Репин И. Далекое близкое, с. 351.

52

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 96–97.

53

Репин И. Далекое близкое, с. 111.

Там же, с. 311.

Репин И. Далекое близкое, с. 238.

Там же, с. 352.

Там же, с. 351.

Репин И. Далекое близкое, с. 180.

Там же, с. 83.

Там же, с. 246.

61

Архив Русского музея, Ленинград.

62

Крамской И. Н. Письма, статьи, т. 2. М., «Искусство», 1966, с. 139. Письмо к Стасову от 30 апреля 1884 г.

63

И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка. М. — Л, «Искусство», 1949, *с.* 72–73.

Репин И. Далекое близкое, с. 246 (курсив мой, — *К. Ч.)*.

65

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову, с. 33.

Репин И. Далекое близкое, с. 312, 322 и др.

Репин И. Далекое близкое, с. 385.

Там же, с. 323–324.

Там же, с. 251, 252.

Репин И. Далекое близкое, с. 343.

71

Там же, с. 374.

Там же, с. 197, 196.

73

Там же, с. 197.

См., например: *Лясковская О. А.* И. Е. Репин. М., «Искусство». 1962, с. 244–258.

«Художественное наследство», т. 2, с. 192.

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 179.

77

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову, с. 31.

Репин И. Е. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. с. 33.

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 114.

Были, конечно, у него превосходные вещи и в этот период, но их оказалось меньше, чем во все предыдущие годы: автопортрет (1894), портреты Л. И. Шестаковой, Н. Н. Головиной, А. В. Вержбиловича (1895).

81

«Мир божий», 1901, № 9, с. 88.

Репин И. Далекое близкое, с. 222–223.

83

И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка, с. 26–27.

Там же, с. 27.

85

Леонид Осипович Пастернак (1862–1945) — портретист, автор знаменитых иллюстраций к роману Льва Толстого «Воскресение». Отец поэта Бориса Пастернака.

И. Б. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 167.

«Новое время», 1896, № 7435.

88

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 115.

«Художественное наследство», т. 2, с. 209.

90

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. М. — Л., «Художник РСФСР», 1959, с. 167, 168.

«Художественное наследство», т. 2, с. 205.

Там же, с. 191.

«Художественное наследство», т. 2, с. 270.

Репин И. Далекое близкое, с. 167.

«Художественное наследство», т. 2, с. 207.

96

Письмо от 29 апреля 1927 года.

97

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 134.

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 34.

Репин И. Далекое близкое, с. 376.

100

Репин И. Далекое близкое, с. 220.

101

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 140.

102

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 80 и 82.

103

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 110.

Пророкова С. Репин, с. 317.

105

«Прометей» запомнился мне тем, что там выступал молодой Маяковский; однажды на подмостках «Прометея» исполняла какую-то пьесу труппа Вс. Э. Мейерхольда, приехавшая вместе с ним из Териок.

106

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 39.

107

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 60.

Там же, с. 63.

109

Письмо от марта 1926 г. (без числа).

110

Письмо от 18 марта 1926 года.

111

То есть для картины Сурикова «Меншиков в Березове».

112

Письмо от 18 марта 1926 года.

113

Бродский И. И. Мой творческий путь, с. 77.

114

Письмо от 19 февраля 1927 г.

115

Через много лет Репин писал мне (28 февраля 1927 г.): «Да, о Столыпине: ведь действительно я не виноват (в *фоне),* в министерстве внутренних: дел были *красные* стены, я все писал добросовестно с натуры и удивлялся; тогда, что они не забраковали фона — *„на Вулкане“».*

116

Когда в Литературном музее готовилась выставка, посвященная Маяковскому, туда была доставлена копия одного из портретов Репина, на котором было обозначено: «Поэт-футурист В. В. Маяковский». Спешу засвидетельствовать, что на нем изображен отнюдь не Маяковский, а сын поэта Фофанова, писавший стихи под псевдонимом Константин Олимпов и называвший себя футуристом без достаточных к тому оснований. Олимпов был крестником Репина и часто бывал в Пенатах.

117

Николай Александрович Морозов (1854–1946) — революционер, пробывший в заточении в царских тюрьмах около двадцати пяти лет и вышедший оттуда лишь в 1905 г. Он часто бывал в Пенатах. Репин сердечно любил его и написал его портрет.

118

Репин И. Далекое близкое, с. 255.

119

Отдел рукописей ГТГ, № 50/46.

120

И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка, с. 126.

121

Репин И. Далекое близкое, с. 238.

«Московские ведомости», 1894, № 344.

123

«Новое время», 1896, 15 ноября.

«Русское богатство», 1897, № 2, с. 125.

«Мир искусства», 1903, № 1.

126

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках, с. 172.

127

«Русская старина», 1888, № 6, с. 714.

Стасов В. В. Собр. соч., т. 2. Спб., 1894, с. 480.

129

«Новое время», 1888, 5 июня.

130

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 131, 134–135.

131

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 129.

132

Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 118.

133

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2, с. 110.

134

Там же, с. 123.

135

Там же, с. 166.

136

Там же, т. 3, с. 63.

137

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 3, с. 62.

138

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 141–142.

139

Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 42.

Переписка И. Н. Крамского, т. 2. М., «Искусство», 1954, с. 360.

141

Там же, с. 361.

142

Репин И. Далекое близкое, с. 388–389.

143

Репин И. Далекое близкое, с. 389, 390.

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 38.

145

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 37.

146

Там же, с. 32.

147

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1, с. 55.

«Голос минувшего», 1913, № 4, с. 146.

Было бы дико винить ее в этом: светская женщина, она не была подготовлена своим воспитанием к роли редактора и, по ее собственному признанию, очень смутно представляла себе, в чем эта роль заключалась.

150

В семейном и дружеском кругу художника В. А. Серова называли Антоном.

151

Данный текст печатается с небольшими сокращениями. См.: «Панорама искусств», 4. М., «Сов. художник», 1981, с. 94–130. Дневник Чуковского и письма к нему Репина хранятся у Е. Ц. Чуковской. Письма Чуковского к Репину находятся в архиве Музея-усадьбы И. Е. Репина «Пенаты».

152

Письмо от 29 апреля 1926 года. — «Искусство», 1936, № 5, с. 98.

153

«Речь», 1913, 17/30 января.

154

Цветков, Иван Евменьевич (1845–1919), банковский деятель, коллекционер, основавший в Москве собственную, так называемую «Цветковскую галерею». В 1909 году принес свое собрание в дар городу. В 1926 году коллекция вошла в собрание Третьяковской галереи.

155

Дневник, 18 января 1913 года.

156

Ноябрь 1913 года (Гос. Б-ка им. В. И. Ленина, отдел рукописей, ф. 620, к. 15, ед. хр. 30, с. 2).

157

«Речь», 1913, 24 ноября.

158

В письме описка: статья Чуковского появилась в газете «Речь».

159

Письмо от 26 ноября 1913 года.

160

По-видимому, по просьбе Репина Чуковский и отправлял эту телеграмму.

161

Дневник, 16 февраля 1914 года. Эти выдержки из Дневника были частично, со слов Чуковского, с некоторыми изменениями опубликованы в статье И. С. Зильберштейна «Репин в работе над портретом Ф. И. Шаляпина» (см.: «Художественное наследство. Репин», т. 2. М. — Л., 1949, с. 370).

162

Дневник, 4 октября 1917 года.

163

Елена Павловна Тарханова-Антокольская, племянница скульптора М. А. Антокольского.

164

Письмо не датировано [около 4 марта 1914 года].

165

Борис Петрович Лопатин-Шуйский, публицист, художественный критик. Он еще 31 января 1914 года сообщал Репину, что И. Э. Грабарь предложил ему написать монографию о художнике.

166

Письмо от 7 марта 1914 года.

167

Речь идет об альбомах газетных и журнальных вырезок, которые собирала Нордман. Хранятся в Научно-библиографическом архиве Академии художеств СССР, фонд Репина.

168

Письмо не датировано [март 1914 года].

169

Письмо не датировано [1919 год].

170

Выставка произведении художника Б. М. Кустодиева была устроена в 1920 году в петроградском Доме искусств.

171

Речь идет о пьесе «Оливер Кромвель», ставившейся в Малом театре (Москва).

172

Письмо от 15 июня 1921 года.

173

Письмо от 22 сентября 1921 года.

174

«Дом искусств» — Петроград, Мойка, 59, бывш. дом Елисеева — был открыт 19 декабря 1919 года по инициативе Горького, при деятельном участии Чуковского и стал в голодном, холодном Петрограде одним из центров культурной жизни.

175

Радлов, Николай Эрнестович (1869–1944), художник, график, художественный критик, педагог; Гинцбург, Илья Яковлевич (1859–1939), скульптор.

176

Письмо не датировано [конец декабря 1921 года].

177

Комашка, Антон Михайлович (1897–1970), художник, земляк и ученик Репина, живший одно время (1915–1918) в «Пенатах».

178

Эти воспоминания были напечатаны позднее в кн.: *Форш О., Яремич С.* Павел Петрович Чистяков. Л, изд. Общества популяризации художественных изданий при Гос. Академии истории материальной культуры, 1928, с. 31–67.

Ныне Государственный Русский музей в Ленинграде.

180

Нерадовский, Петр Иванович (1875–1962), художник, видный музейный деятель; заведовал художественным отделом Русского музея.

181

Письмо не датировано [июнь — июль 1923 года].

182

Письмо от 31 декабря 1923 года.

183

Упорное нежелание принять новую орфографию — одна из старческих причуд Репина, тем более необъяснимая, что еще в дореволюционные годы Н. Б. Нордман и он пропагандировали необходимость реформы правописания, настаивали на отмене буквы «ять» и т. п. Чуковскому приходилось тратить много лишних сил, чтобы преодолеть это препятствие и не сорвать из-за этого печатание репинских воспоминаний.

184

Письмо от 22 декабря 1924 года.

185

Дмитрий Федосеевич Суханов — дворник дачи Разживина, находившейся напротив «Пенатов».

Штернберг, Арон Яковлевич, врач, председатель Об-ва Куинджи, незадолго до Чуковского посетивший «Пенаты».

187

Статья М. Горького о С. А. Толстой впервые напечатана в журнале «Русский современник» (1924, № 4) и в журнале «Беседа» (1924, № 5); сатирический роман А. Н. Толстого «Похождение Невзорова, или Ибикус» (1924).

188

Анна Ильинична Андреева (урожденная Денисевич, 1885–1948) — вторая жена Л. Н. Андреева. Местонахождение ее портрета неизвестно.

189

Дневник, 21 января 1925 года.

190

Письмо от 24 января 1925 года (отдел рукописей ГТГ, № 31/1736).

191

Дневник, 25 января 1925 года.

192

Портрет священника («Протоиерей Иван Цветков»), 1922. Портрет был продан в Италию.

193

Балкон под стеклянным колпаком на втором этаже дома Репина.

194

Дневник, 27 января 1925 года.

195

Письмо не датировано [6 февраля 1925 года].

Марья Борисовна (ум. 1955) — жена К. И. Чуковского.

197

Речь идет о картине «И. Е. Репин и Н. Б. Нордман на балконе» (1903). Музей «Атенеум», Финляндия.

198

Над этими словами другим почерком написано: Звонцова Ел[изавета] Ник[олаевна]. Речь идет о портрете Е. Н. Званцевой (1889). Музей «Атенеум», Финляндия.

199

Над этими словами другим почерком: Никита Пустосвят.

200

Письмо не датировано [начало февраля 1925 года].

201

Письмо от 24 марта 1925 года. — «Искусство», 1936, № 5. с. 92.

202

Юбилейная репинская выставка в Москве была в 1924 году.

203

Этюд Ф. А. Васильева (1870). Музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты».

«Киоск» — беседка в репинском парке.

205

Письмо от 7 апреля 1925 года.

206

Портрет И. Е. Репина работы Н. Д. Кузнецова (1885). ГРМ.

207

Бюст И. Е. Репина работы М. Ф. Блоха исполнен в «Пенатах» в 1916 году.

208

Иванов, Александр Павлович (1876–1933), искусствовед, сотрудник Русского музея. Его статья «Творчество Репина» была неудачной, бестактной. Автор все время сопоставлял Репина и Сурикова не в пользу юбиляра — Репина (см.: Каталог юбилейной выставки произведений И. Е. Репина. Л., изд. Русского музея. 1925).

209

Портрет А. И. Дельвига (1882, ГТГ) был воспроизведен в 4-м томе книги «Барон А. И. Дельвиг. Мои воспоминания» (изд. Московских Публичного и Румянцевского музеев. Т. 1–4, 1912–1913).

Н. И. Костомаров действительно приезжал на выставку картины И. Е. Репина «Иван Грозный» и встретился там с художником.

210

Письмо не датировано [30 мая 1925 года].

211

Письмо от 23 июля 1925 года.

212

Письмо от 24 июля 1925 года (отдел рукописей ГТГ, № 31/1738).

213

Карпинский, Александр Петрович (1846–1936), академик; в те годы — президент Академии наук СССР.

214

Дневник, 7 августа 1925 года.

215

Письмо не датировано [декабрь 1925 года].

Бродский И. И. Мой творческий путь, с. 76.

217

Отрывок из этого же письма см. на с. 31–32 данного изд.

218

Дневник, 23 августа 1927 года.

219

Письмо не датировано [23 августа 1927 года].

220

Письмо не датировано [август 1929 года].